BENEDETTO

CROCE

BRIEFRIA DE ESTETICĂ

PATRU LECȚII URMATE DE DOUĂ ESEURI ȘI O ANEXĂ

Ediția a noua

SCURT DE

ESTETIC

BENEDETTO

CROCE

BRIEFRIA DE ESTETICĂ

PATRU LECȚII URMATE DE DOUĂ ESEURI ȘI O ANEXĂ

Ediția a noua

COLECȚIA AUSTRALĂ

ESPASA-CALPE

Prima ediție: Ediția a doua: Ediția a treia: Ediția a patra: Ediția a cincea: Ediția a șasea: Ediția a șaptea: Ediția a opta: Ediția a noua:

IO-HIV-1938

20-VI-1939

28- II -1942 /5- V .1943 28· III -1945

18- V -194?

16-V-1967

9- III -1979

12- Vile -1985

Traducere din italiană de José Sánchez Rojas © Din această ediție: Espasa-Calpe, SA, 1938

Model copertă: Enríe Satué

Depozit legal: M. 24. 702-1985

ISBN84–239–0041–X

Tipărit în Spania

Tipărit în Spania

Terminat tipărirea la 12 iulie 1985 Atelierele de grafică ale Editorialului Espasa-Calpe. SA

Autostrada Iranului. km. 12.200. 28049 Madrid

INDEX

AVERTISMENT AUTOR

Cu ocazia inaugurării, în octombrie anul trecut, a Institutului Rice – marea nouă Universitate Houston din statul Texas – am fost invitat de președintele acestuia, profesorul Edgar Lovett Odell, să susțin câteva prelegeri pe temele care formează conținutul acest volum și care au fost pentru ascultători ca o orientare asupra problemelor capitale ale Esteticii. Scuzandu-mă, din cauza numeroaselor mele ocupații, care mă împiedicau, pentru moment, să întreprind o lungă călătorie în Golful Mexic, mi s-a răspuns, cu cea mai mare curtoazie, că voi fi scuzat de călătoria trupească în schimbul trimiterea manuscrisului lecțiilor pentru a-l traduce în engleză – așa cum s-a făcut imediat – și a-l încorpora în volumele comemorative ale inaugurarii. Și în câteva zile am scris acest BRIEFRY DE ESTETICĂ, îndeplinind angajamentul pe care mi l-am luat. Apoi, după ce mi-ai terminat sarcina, ai observat, cu o

oarecare încântare mentală, că nu numai că am condensat în această broșură cele mai importante concepte din volumele mele anterioare despre același subiect, ci că le-am prezentat și cu o mai mare coeziune și o perspectivă mai acută decât în Estetica mea, care acum are un respectabil doisprezece ani. O idee nouă a pus stăpânire și pe spiritul meu; Ideea este că aceste patru lecții adunate aici pot fi utile tinerilor care se dedică studiului poeziei și, în general, artei și chiar servesc în școlile secundare ca o carte auxiliară și de referință în studiile literare și filozofice. Pentru că eu cred că estetica, când este predată cu pricepere, servește, mai bine decât orice altă disciplină filozofică, la introducerea

dar și pridvor pentru învățarea filozofiei, pentru că arta și poezia trezesc imediat exercițiul atenției și reflecției la copii. Logica, în schimb, presupune exercițiul prealabil al cercetării științifice, fiind pentru ei prea abstractă, și Etica – cel puțin în Italia, unde din motive istorice, cunoscute de toți, stimulul pe care spiritul religios îl exercită asupra umanității lipsește. meditația asupra destinului uman – în general pare o predicare obositoare și obositoare, iar așa-numita Psihologie, mai mult decât pregătire, este de obicei o disertație de filozofie. Problemele artei, dimpotrivă, duc mai ușor și mai spontan, nu numai la cucerirea obiceiului speculației, ci și la gustarea din timp din mierea logicii, eticii și metafizicii, deoarece, de exemplu, înțelegerea relației dintre conținut și forma în artă este să începem să înțelegem sinteza a priori; Înțelegerea relației dintre intuiție și expresie este la fel de valoroasă ca și depășirea materialismului și, în același timp, a dualismului spiritualist; înțelegerea empirismului clasificărilor genurilor literare și a artelor este la fel cu a realiza diferența dintre procedeul naturalist și cel filozofic... Și așa mai departe. Poate că aceasta este o iluzie a mea născută din puținele mele cunoștințe despre școlile secundare, de care nu rețin, decât amintirile îndepărtate și, în același timp, vii din timpul studenției, și mă bazez pe ele. Dar este cazul că o asemenea iluzie m-a determinat să-mi public, în italiană, lecțiile mele din America și să-l las pe prietenul meu Laterza să le includă în noua sa „Colecție școlară”, căreia îi doresc tot felul de bine.

B.C

Napoli, 1 ianuarie 1913.

PRIMA LECTIE

CE ESTE ARTA?

La întrebarea ce este arta? Se poate răspunde în glumă, cu o glumă care nu este complet prostească, că arre este ceea ce toată lumea știe ce este. Și cu adevărat, dacă nu am ști într-un fel ce este arta, nici nu ne-am putea pune această întrebare, pentru că fiecare întrebare implică întotdeauna informații despre lucrul pus, desemnat în întrebare și, deci, calificat și cunoscut. Ceva despre care putem face o experiență faptică, dacă ne dăm seama de ideile, corecte și profunde, pe care le

auzim frecvent formulate în legătură cu arta de către cei care nu sunt profesioniști ai filozofiei și teoriei, de laici, de artiști care nu sunt pasionați de rațiunea, de oameni naivi, chiar și de orășeni; idei care sunt adesea implicate implicit în judecățile făcute cu privire la anumite opere de artă și care sunt uneori pronunțate sub formă de aforisme și definiții. Și chiar avem floarea bănuielii că am putea râde cu poftă, ori de câte ori ne-a poftă, de filosofii mândri care pretind că au descoperit natura artei, îndescându-ne în ochi și urechi propoziții scrise în cele mai vulgare cărți și fraze. din moștenirea comună a oamenilor, avertizându-ne că acestea conțin, cu cea mai mare claritate, noua lui descoperire.

Filosoful ar avea mereu prilej de rușine dacă și-ar menține vreodată iluzia de a fi lăsat moștenire, cu doctrinele sale personale, ceva cu totul original conștiinței umane comune, ceva străin acestei conștiințe,

dezvăluirea unei lumi cu totul noi. Dar nu este deranjat și își continuă direct drumul, pentru că știe că întrebarea, ce este arta? — ca, în general, orice întrebare filozofică despre natura realului și orice întrebare a cunoașterii—, dacă dobândește în cuvintele folosite o anumită nuanță a unei probleme generale și totale, care se dorește a fi rezolvată pentru prima și ultima. timp, are întotdeauna, de fapt, un sens circumstanțial, care se raportează la dificultățile deosebite experimentate la un moment dat din istoria gândirii. Cu siguranță adevărul îi trece pe cale, ca scânteia cunoscutului proverb francez, și ca metafora „regina tropilor”, după sectoarele pe care Montaigne le-a întâlnit în vorbăria chelneriței sale.Dar metafora chelneriței este soluția. a unei probleme care exprimă tocmai sentimentele care îi stârnesc în acel moment spiritul, și afirmațiile banale pe care le auzim în mod intenționat despre natura artei, sunt soluții la problemele logice care sunt prezentate unui individ sau altuia.care nu mărturisește a fi un filosof, și care, totuși, ca om, și ca atare om, este într-o oarecare măsură un filosof.Și așa cum metafora chelneriței exprimă, de regulă generală, o concepție limitată și săracă a sentimentelor în relație. către poeți, în același mod banala afirmație a unui non-filozof rezolvă o problemă ușoară în raport cu problema pe care filosoful și-a propus-o.Răspunsul, ce este arta?, poate fi asemănător în ambele cazuri, dar numai în aparență. , întrucât este mai târziu complicată de bogăția diferită a conținutului său intim. Răspunsul filozofului demn de acest nume nu trebuie să aibă altceva decât pretenția de a rezolva în mod adecvat toate problemele apărute, până în acel moment, în cursul istoriei, în jurul naturii artei, și pe cea a profanului, în mișcare. într-un cerc mult mai restrâns, nu are energie să iasă din el. Fenomen pe care îl dovedim experimental cu forța eternului procedeu socratic, cu ușurința cu care oamenii inteligenți confundă

și lasă gura deschisă celor care nu sunt și cu coordonarea întrebărilor lor, care obligă la tăcerea mirenilor care începuseră să vorbească

corect, avertizând în treacăt că riscă prea mult în cursul interogatoriului și că puțini care știu că știu greșit, înrădăcinandu-se în spatele apărării cetății lor și declarând că nu calcă subțire din cauza subtilităților.

Mândria filosofului trebuie să se întemeieze pe conștientizarea intensității întrebărilor și răspunsurilor sale, mândrie care nu poate fi însoțită de modestie, sau ceea ce este la fel, de cunoașterea pe care i-o oferă întinderea mai mare sau mai mică a judecății sale. posibilitatea unui moment anume, și care își are limitele, trasate de istoria acelui moment, fără a putea pretinde o valoare de totalitate, sau cum se spune, o soluție definitivă. Viața ulterioară a spiritului, reînnoindu-și și înmulțindu-și problemele, le face nu numai false; dar și inadmisibile, soluțiile anterioare, dintre care o parte se încadrează în numărul de adevăruri care sunt înțelese, iar o parte din care trebuie refăcute și completate. Un sistem este ca o casă, care după ce a fost construită și împodobită – supusă, așa cum este, acțiunii distructive a elementelor – are nevoie de îngrijire mai mult sau mai puțin energică, dar asiduă pentru conservare și care, la un moment dat, nu numai trebuie restaurat și sprijinit, dar temeliile ei trebuie aruncate la pământ pentru a fi ridicate din nou. Dar există o diferență capitală între un sistem și o casă: în lucrarea gândirii, casa, veșnic nouă, este susținută veșnic de vechiul, care într-un mod magic și prodigios dăinuie mereu în ea. Știm deja că cei care nu cunosc această artă magică, intelectualii superficiali sau naivi, sunt uimiți până la punctul în care refrenele lor monotone se bazează pe declarația că filosofia își desface continuu opera și că unii filozofi îi contrazic pe alții de parcă omul n-ar fi făcut-o. face, dezface și reface continuu

camera dvs ; de parcă arhitectul de mâine nu ar fi rectificat planurile arhitectului de azi, și parcă din această realizare, desfacere și refacere a casei în sine și din această rectificare a unor arhitecți și a altor arhitecți s-a putut desprinde concluzia că nu trebuie să construim case. să trăiască în.

Cu avantajul unei intensități mai bogate, întrebările și răspunsurile filosofului poartă cu ele pericolul unei mai mari erori și sunt adesea viciate de o anumită absență a bunului simț care, în măsura în care aparține unei sfere superioare a culturii, are, chiar în verificarea lui, un caracter aristocratic, obiect nu numai al dispreţului și ridiculizării, ci al invidiei și admirației secrete.Pe aceasta se întemeiază contrastul, pe care mulți sunt încântați să-l evidențieze, între echilibrul mental al oamenilor obișnuiți și extravaganțele lui. filozofii. Niciun om de bun simț nu s-ar gândi să spună, de exemplu, că arta este rezonanța instinctului sexual sau că arta este un blestem care trebuie pedepsit în republicile bine guvernate; lucru absurd pe care l-au spus filozofii și marii filozofi. Inocența omului de bun simț este, totuși, sărăcia și inocența sălbaticului și, deși de multe ori am oftat pentru viața nevinovată a sălbaticului și am apelat la mijloace utile pentru a alia filozofia cu bunul simț, este adevărat. că spiritul, în dezvoltarea sa, înfruntă cu curaj , pentru că nu poate să

nu facă asta, pericolele civilizației și abaterea momentană de la bunul simț. Indignarea filozofului față de artă trebuie să parcurgă căile erorii pentru a da peste calea adevărului, care nu este diferită de acestea, ci mai degrabă de acelea înșiși, străbătute de un fir care permite dominarea labirintului.

Însăși legătura dintre eroare și adevăr provine din faptul că o eroare simplă și completă este de neconceput și, ca de neconceput, nu există. Eroarea vorbește cu două voci, dintre care una afirmă falsitatea pe care cealaltă o neagă, îmbinând da și nu în ceea ce numim contradicție.

Așadar, când din considerația generică coborâm la o teorie care a fost considerată eronată în toate părțile ei, și în determinările ei, găsim în ea însăși medicamentul erorii sale, germinând adevărata teorie, din gunoiul în care greșeala. . Aceiași oameni care încearcă să reducă arta la instinctul sexual recurg, să-și demonstreze teza, la argumente și verificări care, în loc să unească, despart arta de acel instinct. Și același care a alungat poezia din orice republică bine ordonată, s-a înfundat când a proclamat acea expulzare și a creat astfel o poezie sublimă și nouă. Sunt perioade istorice în care au dominat cele mai strâmbe și grosolane doctrine despre artă, ceea ce nu împiedică nici în aceleași perioade să discerne cu luciditate frumosul de urât și să discute acele concepte cu cea mai mare subtilitate când, uitând de teoriile abstracte , se trece la cazuri particulare. Eroarea este întotdeauna condamnată, nu în gura judecătorului, ci ex ore sao.

Datorită acestei strânse legături cu eroarea, afirmarea adevărului este întotdeauna un proces de luptă, în care eroarea este eliberată de eroarea însăși. Din care se naște o dorință evlavioasă, dar imposibilă: una care cere ca adevărul să fie expus în mod direct, fără a se certa și fără a polemiza, permițându-i să se desfășoare maiestuos și de la sine, de parcă astfel de opriri teatrale ar fi cel mai bun simbol al adevărului, care este același gând și ca și gândul, mereu activ și în formare. De fapt, nimeni nu reușește să expună un adevăr decât prin critica diferitelor soluții ale problemei la care se referă și nu cunoaștem un mărunt tratat de știință filozofică, manual școlar sau disertație academică care să nu plaseze în frunte. sau nu conține în textul său o trecere în revistă a opiniilor, formulate istoric sau ideal posibil, a căror opoziție sau corectare își propune. Toate acestea, afirmate arbitrar și cu o anumită dezordine, exprimă tocmai cerința legitimă, atunci când se confruntă cu o problemă, de a parcurge toate soluțiile disponibile.

Ele au fost încercate în Istorie sau pot fi încercate în idee — în momentul prezent și, deci, în Istorie — astfel încât noua soluție să cuprindă în poala ei opera anterioară a spiritului uman.

Această cerință este o cerință logică și, ca atare, intrinsecă oricărei gânduri adevărate și inseparabilă de ea. Să nu confundăm această cerință cu o anumită formă literară de expunere, pentru a nu cădea în

pedanteria care i-a făcut celebri pe scolastici în Evul Mediu și pe dialecticienii școlii hegeliene în secolul al XIX-lea, destul de aproape de superstiția formalistă, care a creat în virtutea minunată a unui anumit mod extrinsec şi mecanic de expunere filozofică. Trebuie să înțelegem această cerere pentru o modalitate substanțială și neîntâmplătoare, respectându-i spiritul și urmându-i litera, mișcându-se în expunerea însuși gândului de libertate, după vremuri, locuri și oameni. aceste cursuri rapide pe care doresc să le țină ca orientare în modul de a trata problemele de artă, mă țin foarte atent - așa cum am făcut deja - să mă refer la istoria gândirii estetice sau să o expun dialectic - așa cum am expus și eu. pe o altă latură – întregul proces de eliberare de concepțiile eronate despre artă, de la cel mai sărac la cel mai bogați, aruncând de asemenea, nu de la mine, ci de la cititorii mei, o parte din bagaj, pe care o vor recupera din nou. viziunea asupra peisajului examinată din punct de vedere al unei păsări, ei decid să facă anumite excursii particulare în cutare sau cutare zonă sau să o exploreze pe toate, deodată, de la capăt la capăt.

Revenind însă la întrebarea care a dat naștere acestui indispensabil prolog – indispensabil pentru a evita orice aparență de pretenție și inutilitate în discursul meu –, revenind la întrebarea: Ce este arta? Aș spune, desigur, la fel de simplu, că arta este viziunea sau intuiția. Artistul produce o imagine sau o fantomă, căruia îi place arta își îndreaptă privirea spre locul pe care artistul l-a arătat cu degetele și vede prin vizorul pe care l-a deschis și reproduce imaginea în sine.

1

)

Eu

da

da

Eu

Eu

)

Intuiția, viziunea, contemplația, imaginația, fantezia, figurația, reprezentarea, sunt cuvinte sinonime atunci când ne gândim la artă și care ne ridică mintea la același concept sau la aceeași sferă de concepte, un indiciu al consensului universal.

Dar acest răspuns al meu că arta este intuiție capătă imediat o semnificație specială din cauza a tot ceea ce neagă implicit și a ceea ce distinge arta. Ce negări sunt incluse în răspuns? Voi indica pe cele

principale, sau cel puțin pe cele care sunt cele mai importante pentru noi, în momentul nostru de cultură actual.

Răspunsul neagă, mai presus de toate, că arta este un fenomen.

da

Eu

I

)

da

da

Eu

Eu

la

r

eu

A

Și ae

>.

mai puțin fizice: de exemplu, anumite și anumite culori și relații de culori, anumite și anumite forme ale corpului, anumite și anumite sunete și relații de sunete. anumite fenomene de căldură și electricitate: ceea ce numim, într-un cuvânt, fenomen fizic. În gândirea umană am căzut deja în eroarea de a confunda arta cu fenomenul fizic și, asemenea copiilor care ating balonul de săpun și vor să atingă curcubeul, spiritul uman, admirând lucruri frumoase, încearcă să caute rădăcinile artei în natura exterioară și ne dă de gândit. Sau crezi că trebuie să te gândești, de ce anumite culori sunt frumoase și altele urâte, de ce anumite forme ale cornului sunt frumoase și altele urâte De nronósim. și metodic, această încercare a fost făcută de mai multe ori în istoria gândirii, să ne amintim camerele de filmat ale artiștilor și teoreticienilor ----, -------- ---- 1 --- J - - - vrieonS v al Renașterii format nata iiямгтinaг the

«r în sunete fără a uita imíeseriorions de Г “· —* --------— — --------------o-----—

esteticienii secolului al XIX-lea — de exemplu, ai lui Fechner — și a comunicărilor pe care în Congresele de filosofie, psihologie și științe ale naturii din zilele noastre, imperiile le prezintă despre relațiile fenomenelor fizice cu arta. Dacă ni se cere motivul pentru care arta nu poate fi un fenomen fizic, răspundem:

Să spunem în primul rând că faptele fizice nu au realitate, iar acea artă, căreia atât de mulți oameni își dedică întreaga viață și care umple pe toată lumea de bucurie divină, este extrem de reală. Deci arta nu poate fi un fenomen fizic, pentru că fiecare fenomen fizic este ireal. Un răspuns care, desigur, ne duce în lumea paradoxului, pentru că nimic nu i se pare omului de rând mai solid și mai sigur decât lumea fizică. Dar nu ne este cu putinta, odata stabilit acest adevar, sa ne abtinem de la buna ratiune sau sa-l inlocuim cu un alt motiv mai putin intemeiat, doar pentru ca primul are aspectul unei minciuni. În rest, și pentru a șterge ciudățenia și asprimea acelui adevăr pentru a ne împăca și a ne familiariza cu el, să considerăm: că demonstrarea irealității lumii fizice nu s-a făcut decât într-un mod irefutat și a fost admisă. de toti.filozofii care nu sunt materialisti grosolani; și se învârt în contradicțiile stridente ale materialismului, dar a fost îmbrățișat de către fizicienii înșiși în schițele filozofiei pe care le amestecă cu știința lor, atunci când concep fenomenele fizice ca produse ale principiilor care scapă experienței, mergând înapoi la atomi și eter. , și ca manifestare a unui Incognoscibil: aceeași Materie a materialiștilor este, fără a merge mai departe, un principiu supramaterial. Și astfel fenomenele fizice se dezvoltă prin logica lor internă și de comun acord nu mai ca o realitate, ci ca construcție a intelectului nostru în raport cu scopurile științei.În consecință, întrebarea dacă arta este un fenomen fizic își asumă rațional semnificația de dacă arta este constructibilă fizic. Ceea ce este cu siguranță posibil, și îl verificăm experimental, cu condiția ca, nesocotind sensul poeziei și renunțând dinainte la încântarea pe care ne-o oferă, să ne propunem, ca exemplu, să numărăm cuvintele care alcătuiesc poezia și să le împărțim. în cifre și litere, sau oricând, uitând de efectul estetic al unei statui, gândim; pentru a o măsura sau cântări. Acesta este foarte util pentru împachetatorii de statui, la fel cum celălalt este foarte util pentru tipografi.

(care trebuie să alcătuiască pagini de poezie, dar complet inutilă pentru contemplator și studentul artei, care nu poate fi distras de la misiunea lor cuvenită. Nici măcar arta nu este un fenomen fizic în acest al doilea sens, de când ne propunem să pătrundem în natura sa. și modul său de a acționa, nu ne este de nici un folos să-l construim fizic.

> O altă negare este implicită în definiția arțarului ca intuiție, deoarece dacă arta este intuiție și intuiția valorează la fel de mult ca teoria în sensul original al contemplației, arta nu poate fi un act utilitar. Iar dacă actul

Utilitarul încearcă întotdeauna să producă plăcere și să înlăture durerea, arta, considerată în propria natură, nu o face. Nu are nimic de-a face cu utilitatea, sau cu plăcerea și durerea, ca atare. Se va acorda, de fapt, fără prea multă rezistență, că o plăcere ca și o plăcere, că orice plăcere, nu este în sine artistică. Plăcerea de a bea un pahar cu apă, care ne potolește setea, nu este artistică; a unei plimbări în mediul rural, care ne tonifică membrele și face ca sângele să circule mai ușor în corpul nostru; pentru a obține o poziție dorită, care servește drept picior; să acordăm sprijin economic vieții noastre practice etc., etc. Chiar și în relațiile dintre noi și operele de artă; Se pare că este diferența dintre plăcere și artă, deoarece figura reprezentată ne poate fi foarte dragă.

>   și trezește cele mai încântătoare amintiri din spiritul nostru.

}   tu, fiind tabloul oribil și, dimpotrivă, tabloul

Pot fi frumos și figura care reprezintă ură să

inima noastră. Sau același tablou pe care îl reprezentăm ca fiind frumos ne poate trezi furia și invidia, pentru că...

;   care este opera unui dușman sau a unui adversar al nostru,

t care va produce avantaje de tot felul, conferindu-i un prestigiu mai mare. Interesele noastre practice, cu durerile și plăcerile lor corelative, se amestecă și se confundă uneori cu interesul nostru artistic, chiar îl tulbură, dar nu se confundă cu acesta. Cel mult, să susțină cu o mai mare valabilitate

Din afirmația că arta este ceea ce este plăcut, vom merge până acolo încât să afirmăm că arțarul nu este ceea ce este plăcut în general, ci mai degrabă o formă particulară a ceea ce este plăcut. Această restricție, în loc să fie o apărare, este un adevărat abandon al tezei, deoarece dacă arta este o formă particulară a plăcutului, caracterul ei definitiv este determinat, nu de plăcutul în general, ci de ceea ce distinge plăcutul. general! a celorlalte specii ale plăcutului, iar acel element distinctiv – mai mult decât plăcutul sau distinctivul plăcutului – trebuie să fie supus cercetării. Doctrina care definește arta ca ceea ce este plăcut are o denumire specială – Estetica hedonistă – și vicii lungi și complicate în istoria doctrinelor estetice; S-a manifestat în lumea greco-romană, și-a ridicat capul în secolul al XVIII-lea, a înflorit din nou în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și a reînviat încă cu mare faimă, bucurându-se de o faimă deosebită și fiind mai binevenită printre începătorii esteticii, care au fost Ei se lasă convinși de considerația că arta stârnește plăcere. Viața acestei doctrine constă în a propune alternativ unul sau altul fel de piacere sau mai multe zile de plăceri în același timp, plăcerea sentimentelor; două mai înalte, plăcerea jocului, conștientizarea forței proprii, erotismul etc., sau în adăugarea de elemente diferite la plăcut, de exemplu, utilul atunci când tinde să fie ceva diferit de plăcut, satisfacție. nevoi cognitive, morale etc. Teorie care a

progresat destul de mult datorită mobilității sale tocmai datorită faptului că a permis introducerea în poală a elementelor străine, elemente care au trebuit admise din necesitatea de a căsători această doctrină cu realitatea artei. , trebuind să ajungă să se dizolve ca teorie hedonistă, promovând inconștient o nouă doctrină, sau făcându-ne conștienți, cel puțin, de necesitatea ei. Ca orice eroare, are partea ei de adevăr - am văzut deja că aceea de ! doctrina fizică constă în posibilitatea construcției fizice a artei, egală cu cea a oricărui alt fenomen fizic - doctrina hedonistă exprimă adevărul atunci când se evidențiază acompaniamentul hedonist sau plăcut, care

Este comună activității estetice și oricărui alt tip de activitate spirituală și nu este negat tocmai pentru că negăm cu desăvârșire identificarea artei ca fiind plăcut și pentru că distingem arta de plăcut, definindu-l ca intuiție.

O altă negare pe care o facem atunci când definim arta drept intuiție este aceea că arta este un fapt moral sau, ceea ce este la fel, acea formă de act practic care, apropiindu-se în mod necesar de plăcut, de plăcere și de durere, nu este imediat utilitarist și hedonist și se mișcă într-un sfera spirituală superioară. Și în adevăr, arta, așa cum s-a observat încă din cele mai vechi timpuri, nu se naște din opera voinței: bunăvoința care caracterizează omul cinstit nu are nicio legătură cu artistul. Și din moment ce nu se naște prin actul de voință, se îndepărtează și de orice reflecție morală, nu pentru că artistul se bucură de un privilegiu de scutire, ci pentru că nu există nicio modalitate de a-i aplica acea reflecție morală. O imagine artistică poate fi un act lăudabil sau condamnabil din punct de vedere moral; dar imaginea artistică, ca atare imagine, nu este nici lăudabilă din punct de vedere moral, nici reproșabilă. Nu există Cod Penal care să poată condamna orice imagine la închisoare sau la moarte și nici o judecată morală, dată de o persoană rezonabilă, care să se poată învârti în jurul ei; A judeca imorala Francesca a lui Dante sau morala Cordelia a lui Shakespeare – care au un simplu scop artistic și sunt ca note muzicale ale sufletului lui Dante sau Shakespeare – este la fel de bună ca a judeca o morală de pictură sau un triunghi imoral. Teoria moralistă a artei este reprezentată în istoria doctrinelor estetice și nu a murit încă în zilele noastre, deși este foarte discreditată în opinia comună; discreditat nu numai pentru demeritul său intrinsec, ci și pentru demeritul moral al unor tendințe contemporane care încearcă să facă acceptabilă, cu ajutorul supărării psihologice, ostilitatea care trebuie făcută față de această tendință – și pe care o facem aici – din motive logice. . Derivarea doctrinei moraliste este scopul care vrea să se impună asupra artei de a se îndrepta spre bine,

să inspire urârea răului, să corecteze și să îmbunătățească obiceiurile și intenția artiștilor de a contribui, la rândul lor, la educarea plebei, la revigorarea spiritului național și războinic al unui popor, la răspândirea idealurilor. a unei vieți modeste și harnice și așa mai departe. Arta nu poate face totul, nici geometria nu poate, fără, în

ciuda importanței sale, să-și piardă ceva din respectabilitate și nici arta nu trebuie să o piardă. Aceiași esteticieni moraliști și-au dat seama de neputința artei ca element moralizator și de aceea au compromis cu ea de bunăvoie, permițându-i plăceri care nu erau morale, atâta timp cât nu erau necinstiți în mod deschis, recomandându-le să le folosească cu conștiință. dominația pe care arta cu forța ei hedonistă o exercita asupra spiritului și că îndulceau pastilele, punând o doză bună de zahăr pe marginile paharului care conținea medicamentul amatgí și că aceștia se comportau ca o curvă dacă nu știau cum. să te joci cu mângâierile firești și vechi, în slujba Sfintei Biserici și a moravurilor. Alteori au folosit această teorie ca un instrument distractiv, nu numai pentru că virtutea și știința sunt lucruri dure în sine, ci pentru că arta poate netezi marginile aspre, făcând intrarea în palatul științei plăcută și atractivă, conducând la bărbați prin ea, de parcă ar fi grădina Armidei dulce și voluptoasă, fără ca bărbații să-și dea seama de marea plăcere pe care o caută pentru ei înșiși și de criza de reînnoire pe care o pregătesc pentru ei înșiși. Așa cum vorbim acum: nu putem să nu zâmbim despre această teorie, dar nu trebuie să uităm că a fost un lucru foarte serios, că corespundea unui efort serios de a pătrunde în natura artei și de a-i ridica conceptul și că a avut credincioși. care au fost implicați Marón Dante, Tasso, Alfieri, Manzoni și Mazzini, să se uite doar la literatura italiană. Doctrina maură a artei a fost, este și va fi perpetuu benefică prin însăși contradicțiile sale și a fost și va fi un efort, nefericit pentru restul, de a distinge arta de simpla plăcere cu care este confundată, desemnând-o o mai demnă. poziţie.

Și această teorie are latura ei adevărată, pentru că, dacă arta nu este de cealaltă parte a moralității, nici aici nu este de partea, dar artistul ca om este întotdeauna supus imperiului său ca om care, ca atare, nu poate. evadare la aceste îndatoriri, iar arta însăși – care nu este și nu va fi niciodată morală – trebuie considerată ca misiune și exercitată ca preoție.

Totuși – și aceasta este ultima și poate cea mai importantă dintre negările generale pe care îmi este convenabil să mi le amintesc intenționat – atunci când definesc arta ca intuiție, s-ar părea că are caracterul cunoașterii conceptuale. Cunoașterea conceptuală, în forma sa pură, care este filozofică, este întotdeauna realistă, deoarece încearcă să stabilească realitatea împotriva irealității sau să reducă irealitatea, incluzând-o în realitate ca moment subordonat realității însăși. Dar intuiția înseamnă tocmai indistincția dintre realitate și irealitate, imaginea în valoarea ei de simplă imagine, idealitatea pură a imaginii. Prin contrastarea cunoștințelor intuitive și sensibile cu cunoștințele conceptuale sau inteligibile, estetica cu etica, se urmărește să se justifice autonomia acestei forme mai simple și mai elementare de cunoaștere, care a fost comparată cu somnul, cu somnul și nu cu sunetul, a cunoașterii teoretice. viața, în raport cu care filosofia a fost comparată cu viața de veghe. Cel care япг* цпя opera de artă nresunta da пир el arriara are evнгечяЯгі ₽< m₽rafí-

A ' -.....'L Г - ----- — -

fizic şi istoric v^rd^deio v fonnulâ uns. <И1ПГй Fără ГίΊηfinirlo V Г^P РП a fìrrfxr апЛIппл a! ЯдИ miz» 4 ------ z ■·'·-—---—- —— – ï—V

ani etc ггяЯпгiг în faţa curţii de I2 iпогэi lis éress inià-gene ale fanteziei. Fără conţinut, spunem, pentru că distincţia dintre ceea ce este adevărat şi ceea ce este fals presupune întotdeauna o afirmare a realităţii sau, ceea ce este la fel, o judecată, dar nu poate cădea pe prezentarea unei imagini sau pe un simplu subiect, care nu este subiect de judecată, lipsit de caracter şi predicat. Şi nu se poate spune că individualitatea imaginii subziste fără o referire la universal, a cărui imagine este ca individuaţie, pentru că aici nu negăm că universalul, ca şi spiritul lui Dumnezeu, este pretutindeni şi animă toate lucrurile. ;

Ceea ce negăm este că intuiţia, ca atare intuiţie, universalul, este logic explicită şi gândită. Şi este zadarnic să apelăm şi la principiul unităţii spiritului, care nu este dizolvat, ci este întărit de distincţia clară dintre gândire şi fantezie, pentru că numai din distincţie se naşte opoziţie şi din opoziţie unitatea concretă.

Idealitatea - aşa cum a fost numit acest personaj care distinge intuiţia de concept, arta de filosofie şi istorie, afirmarea universalului de percepţia şi naraţiunea evenimentului - este virtutea intimă a artei. Arta se risipeşte şi moare atunci când reflecţia şi judecata sunt extrase din idealitate. Arta moare în artist, care devine critic al lui însuşi, şi moare şi în cel care priveşte sau ascultă, pentru că dintr-un contemplator răpit al artei se transformă într-un pătrunzător observator al vieţii.

Dar deosebirea artei de filozofie – înţelegerea acesteia din urmă în amploarea ei, care include toată gândirea despre realitate – aduce cu sine şi alte distincţii; de exemplu, cea a artei şi a mitului. Pentru că mitul, pentru cei care cred în el, este prezentat ca o revelaţie sau cunoaştere a realităţii împotriva irealului, înlăturând tot felul de credinţe ca fiind iluzorii şi false. Mitul poate deveni artă doar pentru cei care nu cred în el, pentru cei care folosesc mitologia ca metaforă, lumea austeră a zeilor ca lume frumoasă şi Dumnezeu ca imagine a sublimului. Considerat, deci, în realitatea autentică, în spiritul credinciosului şi nu al necredinciosului, mitul este religie şi nu o simplă fantezie, iar religia este filozofie, filozofie în dezvoltare, filozofie mai mult sau mai puţin perfectă, dar filozofie, în acelaşi timp. felul că filosofia este o religie mai mult sau mai puţin purificată şi elaborată, într-un proces continuu de elaborare şi purificare, dar religie sau gândire la Absolut şi Etern. Artei, pentru a fi mit şi religie, tocmai îi lipsesc gândirea şi credinţa care izvorăsc din gândire. Artistul nu crede şi nu încetează să creadă în imaginea sa; pur şi simplu o produce. Prin dis-

Din multe motive, conceptul de artă ca intuiție exclude, de asemenea, concepția despre artă ca producție de clase, tipuri, specii și genuri și exclude și concepția despre artă — după cum trebuia să spună un mare matematician și filozof — ca exercițiu de inconștient. aritmetica, sau ceea ce este la fel, deosebește arta de științele pozitive și matematice, deoarece în acestea forma conceptuală este dată, deși lipsită de caracterul realist, ca o simplă reprezentare generală sau simplă abstracție. Ce se întâmplă este că creați idealități, pe care științele naturale și matematice par să le presupună în comparație cu lumea filosofiei, religiei și istoriei și care par să le apropie de artă, motiv pentru care oamenii de știință și matematicienii atât de binevoitori Se laudă în zilele noastre cu fiind creatori de lumi și ficțiuni, până la adoptarea vocabularului imaginilor și figurațiilor poeților, și realizează acest lucru renunțând la gândirea concretă, prin generalizare sau abstracție, care sunt decizii arbitrare.acte volitive, practice și ca atare practice. acte, străine de lumea artei și adversarii acesteia. De aceea se întâmplă ca arta să manifeste mult mai multă repulsie față de artele pozitive și matematice decât față de filozofie, religie și istorie, deoarece acestea din urmă îi sunt prezentate ca concetățeni în aceeași lume a teoriei și gândirii, în timp ce primele jignesc cu grosolănia lor obișnuită în necazurile de contemplare. Poezia și clasificarea sau, și mai rău, poezia și matematica par a fi lucruri la fel de puțin în acord ca focul și apa: spiritul matematic și spiritul științific sunt dușmanii declarați ai spiritului poetic; Vremurile în care științele naturii și matematica predomină, de exemplu, în secolul al XVIII-lea extrem de intelectual, sunt, dimpotrivă, cele mai fructuoase pentru poezie.

Această justificare a caracterului alogic al artei este, după cum am spus deja, cea mai dificilă și mai importantă dintre controversele cuprinse în forma artei-intuiție, din moment ce teoriile care încearcă să explice arta ca filozofie, ca religie, ca istorie, ca știință și, într-o măsură mai mică, ca

știința matematică, ocupă, de fapt, cea mai mare patte din istoria științei estetice și sunt împodobite cu numele celor mai glorioși filosofi. În filosofia secolului al XX-lea avem exemple de identificare și confuzie a artei cu religia și filozofia oferite de Schelling și Hegel; Taine confundă arta cu științele naturii; Veriștii francezi o amestecă cu observația istorică și documentată; Formalismul Herbartienilor confundă arta cu matematica. Dar ar fi inutil să căutăm în toți acești autori, sau în alții pe care i-am putea aminti, exemple pure de asemenea erori. Eroarea nu este niciodată pură; Dacă ar fi, ar fi adevărat. Și de aceea doctrinele, pe care de dragul conciziei le voi numi conceptualiști ai artei, conțin în sine elemente dizolvante, atât de numeroase și de eficiente cu cât spiritul filosofului care le-a produs era mai energic. La nimeni nu au fost mai numeroși și mai eficienți decât la Schelling și Hegel, pentru că erau atât de conștienți de producția artistică încât au trebuit să sugereze, prin observațiile lor, în dezvoltarea particulară a fiecărui caz, o teorie opusă celei formulate de ei în cazul lor. sisteme. În plus, noile teorii conceptualiste nu sunt numai superioare celor examinate anterior, prin faptul că recunosc caracterul teoretic al artei, ci prin faptul că omagiază adevărata teorie, datorită cerinței pe care le

conțin pentru o determinare a relațiilor . care, dacă sunt de distincție, sunt și de realitate – între fantezie și logică, între artă și gândire.

Se vede deja cum în formula foarte simplă că „arta este intuiție” – care s-a tradus în alte aforisme sinonime, de exemplu, „arta este o operă de fantezie” – se aude în gura tuturor celor care discută zilnic despre artă, și se găsesc cu cuvinte mai vechi, imitație, ficțiune, fabulă, în atâtea cărți antice -, spus acum în corpul unui discurs filosofic, este plin de conținut istoric, critic și polemic, din a cărui bogăție putem da.

unele semne. Să nu ne mire că cucerirea filozofică a acestei formule ne-a costat mult efort, pentru că această cucerire echivalează cu a pune piciorul pe un deal de care ne bucurăm pe câmpul de luptă, de aceea această descoperire are mai multă valoare decât dacă am o reușise plimbându-se plăcut într-o după-amiază liniștită. Nu este simplul punct de odihnă al unei plimbări, ci efectul și simbolul victoriei unei armate. Istoricul Esteticii urmărește etapele înaintarii laborioase – și aceasta este o altă vrăjire a gândirii – în cursul căreia, învingătorul, în loc să-și piardă puterea din cauza loviturilor pe care i le aduce adversarul, capătă o nouă vigoare cu asemenea lovituri. , ajungând în punctul dorit prin forța de respingere a inamicului, care se află în compania lui. Nu pot să-mi amintesc aici decât în treacăt importanța caracterului aristotelic al mimesisului, care a apărut în contrast cu condamnarea platoniciană a poeziei, și încercarea de a distinge pe care același filozof a făcut-o între poezie și istorie, un concept insuficient dezvoltat și poate nu. pe deplin matur în mintea lui și, prin urmare, abia pe jumătate înțeles de mult timp și care avea să fie, după multe secole, în timpurile moderne, punctul de plecare al gândirii estetice. În treacăt îmi voi aminti și de conștientizarea mai clară a separării dintre logică și fantezie, dintre judecată și gust, dintre intelect și geniu, care s-a rafinat de-a lungul secolului al XVIII-lea, și forma solemnă pe care a luat-o contrastul dintre poezie și metafizică în Noul stiinta, de Vico. Îmi voi aminti și construcția

vwwOiuwàvu viv vttin r ·τ».»■»»»&cnov»uia czv a»* rugiva, -----

WIUV din /#■»»♦' din w £ ,**■'*'*'tz fera axr/tjrefviAOf

|jvx VMia jr χιονιά uv icxx pvx дм исшпа, ρνχ~

___—~:ιΐ́-д~ Д-і ісансс дм caavuoiaixcamm ciд хсх смдссс^сдмдд
чдлі.ид.щиі>да ___.— -Л -1 αχι ΐ́, j ддсди ΐ́, j ддѵ до хсиѵ хсиѵ ххі
хсиі>да х pixjynj&LW ч^ Ieri iw — -J~ - DJ. тл -__ τ>,„

111ΛММ; J AU МЦ1ЧА MV X'VUXIU LVIUXa AZftUlll^ar IV 11 J IVUUJ iwa ul
~~________________ιίί: — - ~ u

ACAMA4i«<iaxiv^ şi «uixuauvo, Sjuç VIл νχαχν sfârşitul lui. AAXLUA-

-IJÍ^ 1. « -1________________£.---» — -1_____

Civilă IIHUACIVII, 11V VA WllCCj^UV <V1J1UOV , și VA xwiliaxt-
CîcîSlïiO, <¿UC Cûii YOUR vxiiiCa ¿itiStíCá și vûii YOUR iiiStviiaSj
---~ ---- J_------1 Z UAV---1 AΛA YCÍ <|UÇ UJ11 Xй dldU;iIllU),
UCiOLlUHU ia nou

ideea atte-ului anunțat de Vico, v, în cele din urmă, în Italia, critica inaugurată de Francisco De Sanctis, care a făcut să prevaleze arta ca formă pură – folosind vocabularul pe care l-a folosit – împotriva utilitarismului, moralismului și conceptualismului, acesta este. ca intuiție pură.

Dar la poalele adevărului, „ca o fântână” – precum spune tercetul părintelui Dante – se naște îndoiala, care este cea care respinge inteligența omului, „din deal în deal”... Doctrina artei ca intuiție, ca formă. , ca fantezie, dă naștere unei alte probleme – nu spun ultima – care nu este una de contrast și distincție în ceea ce privește fizica, hedonismul, logica și etica, ci se naște în domeniul imaginilor și pune sub semnul întrebării suficiența imaginea să definească caracterul artei, în realitate ne învârtim în jurul modului de a distinge imaginea pură de cea falsă, ajungând să îmbogățească, în acest fel, conceptul de imagine și de artă, ce rol – se întreabă – poate viziunea mea despre om joacă într-o lume de simple imagini fără filozofic, religios» și ríiMitffírn și Нжсй șîn vainc fç»nrai v hedoniste valoare? h?.w mai zadarnic ni2£ son-tr cй I2 vids

IO SOP? O*OS SDICrtOS gpapLp rp 1<i Vlc^q SçnviíaPrA «jn nínç aIMAGSLS
SÌ BY fHCHtû yajuGSZ v Açníriçii

Goth? « T ac imúffpnpc nnrac î PI harhri Liu niirrír cìmriUmAn. ' I
---------Q>---J-– · – – –– ––

Xiu yu] ghzGmgiSp llg um ́I gae imoprpos tfpno uno LopptIppgch'Lp
”------j-„,-- ----------------- ----i ---

POCO HoflOflílC?-1 5- II3ΓP3 -;**■, y HcV3 --SIS în sine este continuarea inevitabilă, epitetul de inactiv, ceva destul de neconcludent și insipid, de altfel. Dar toate acestea sunt artă? Este adevărat că uneori ne delectăm să citim un roman de aventuri, unde unele imagini le urmează pe altele în cel mai variat și ciudat mod, dar ne încântă în momentele de plictiseală, când suntem nevoiți să omorâm timpul. Conștient vorbind, aceasta nu este artă. În astfel de cazuri este o distracție și un joc, dar dacă arta ar fi un joc și o distracție ar cădea în brațele largi, mereu gata să o ridice, ale doctrinelor.

triluri hedoniste. Iar o nevoie utilitarista si hedonista este cea care ne misca sa desfacem, din cand in cand, arcul inteligentei si arcul vointei, facand imaginile sa defileze prin memoria noastra si

imbinandu-le in mod bizar cu imaginatia, intr-un fel de semiveghere, din care ne pierdem somnul de îndată ce ne-am odihnit puțin , și ne trezim tocmai pentru a ne apropia de opera de artă, care nu este produsă de cel care delire. Deci, ori arta nu este intuiție pură, iar cerințele exprimate de doctrinele pe care le-am infirmat sunt false, motiv pentru care respingerea însăși apare plină de îndoială, fie intuiția nu poate consta într-un simplu fenomen al imaginației.

Pentru a face problema mai restrânsă sau mai dificilă, vom elimina cea mai simplă parte a răspunsului, pe care nu am vrut să o uit pentru că este în general foarte încurcată și confuză. În adevăr, intuiția este producerea unei imagini, nu a unui amestec incoerent de imagini care se obține prin renovarea imaginilor vechi, lăsându-le să se urmeze arbitrar, combinându-le una cu alta, într-un joc de copil. Pentru a exprima această distincție între intuiție și arta fanteziei, vechea Poetică a profitat, înainte de toate, de conceptul de unitate, avertizând că toată opera artistică trebuie să fie simplex et unum, sau profitând și de conceptul aferent de unitate în varietate, adică imaginile multiple trebuiau reduse la un centru comun și îmbinate într-o imagine completă. Estetica secolului al XIX-lea a derivat distincția dintre fantezie - echivalentă cu facultatea artistică particulară - și imaginație - echivalentă cu o facultate extra-artistică - spre același scop. Amestecarea imaginilor, amestecarea lor, retuşarea şi fragmentarea lor presupune în spirit producerea şi deţinerea de imagini singulare. Dacă fantezia este productivă, imaginația este parazită, potrivită pentru combinații extrinseci, nu pentru a genera organismul și viața. Cea mai profundă problemă care se ascunde sub formula oarecum superficială cu care am prezentat-o mai înainte este aceea de a determina funcția care îi corespunde.

plasează imaginea pură în viața spiritului, sau ceea ce este același, cum se naște imaginea pură. Fiecare operă de geniu ridică o serie lungă de imitatori care în general repetă, decupează, combină și exagerează mecanic acea operă de artă și iau partea imaginației alături sau împotriva fanteziei. Dar care este îndreptăţirea şi care este geneza operei de geniu care mai târziu este condamnată – semn de glorie! – la atâtea ravagii? Pentru a clarifica acest punct în mod convenabil, trebuie să ne adâncim mai mult în caracterul fanteziei și al intuiției pure.

Cel mai bun mod de a merge mai profund este să amintim și să criticați teoriile – având mare grijă să nu cădeți în realism sau conceptualism – care au încercat să diferențieze intuiția artistică de simpla imaginație incoerentă, stabilind în ce constă principiul unității și justificând natura productivă. de fantezie. S-a spus că imaginea artistică este așa atunci când unește sensibilul cu inteligibilul și reprezintă o idee. Dar inteligibil sau idee nu poate însemna altceva – și nici nu poate reprezenta nimic altceva printre susținătorii acestei teorii – decât un concept și un concept sau idee concretă, tipice speculațiilor filosofice înalte și distincte de conceptul abstract sau reprezentativ al științelor. Dar, în orice caz, conceptul sau ideea unește întotdeauna inteligibilul cu sensibilul, și nu numai în artă, pentru că noul concept al conceptului, inaugurat de Kant și imanent, ca să spunem așa, în toată gândirea modernă, salvează sfâșierea. în afară

de lumea sensibilă și lumea inteligibilă, concepând conceptul ca judecată, judecata ca sinteză a priori și sinteza a priori ca verb care devine carne, ca istorie. Deci definiția artei transferă fantezia în logică și arta în filozofie și ni se pare clară și eficientă, în comparație cu concepția abstractă a științei, fără a intra în problema artei – critica judecății estetice și teoria teologică a lui Kant, care avea tocmai misiunea istorică de a corecta ceea ce rămânea încă abstract în critica rațiunii pure. Asamblați un element sensibil în concept, în afara a ceea ce conține deja ca concept concret.

Lăsând deoparte cuvintele în care se exprimă, ar fi de prisos. Perseverând în această anchetă, se părăsește, da, concepția despre artă ca filozofie și ca istorie, dar înseamnă să intri în concepția despre artă ca alegorie. Dificultățile enorme ale alegoriei sunt binecunoscute, pentru că toată lumea a remarcat caracterul ei rece și anti-artistic. Alegoria este uniunea intrinsecă, cuplarea convențională și arbitrară a două fapte spirituale, a unui concept sau gândire și a unei imagini, astfel încât imaginea trebuie să reprezinte acel concept. Și nu numai, și în virtutea alegoriei, nu explicăm caracterul unitar al imaginii artistice, ci se stabilește imediat și intenționat o dualitate, pentru că în acea cuplare la care ne-am referit se stabilește o dualitate, întrucât gândirea. rămâne un gând, iar imaginea este o imagine, fără nicio legătură între ele. Și asta în așa fel încât atunci când contemplăm imaginea uităm, fără să-i rănească, ci mai degrabă avantajos, conceptul, iar când ne gândim la concept risipim cu bucurie și imaginea de prisos și enervant. Alegoria a găsit o mare acceptare în Evul Mediu, în acel amestec de germanism și romanism, de barbarie și cultură, de fantezie galanta și reflecție acută, dar era prejudiciul teoretic și nu realitatea efectivă a artei medievale în sine, că atunci când era artă. că a respins din interior și a dizolvat orice alegorie în sine. Această nevoie de a rezolva dualismul alegoric ne conduce, de fapt, să rafinăm teoria intuiției ca alegorie a ideii, a teoriei intuiției ca simbol, deoarece în simbol ideea nu trăiește de la sine, gândibilă separat de reprezentare simbolică, nici nu trăiește de la sine, reprezentabilă într-un mod viu fără ideea simbolizată. Ideea se dizolvă complet în reprezentare, așa cum spunea esteticianul Vischer, căreia îi corespunde, de altfel, paternitatea unui asemenea model prozaic într-o materie atât de poetică și metafizică precum cea a unui cub de zahăr dizolvat într-un pahar cu apă. , care rămâne. si reactioneaza

în fiecare moleculă de apă, dar nu mai apare în fața ochilor noștri ca un astfel de cub de zahăr. Ceea ce se întâmplă este că ideea care a dispărut, ideea devenită o reprezentare, ideea care nu mai poate fi cuprinsă ca atare idee – decât dacă vrem să o extragem ca zahărul din apa cu zahăr – nu mai este o idee, ci doar semnul.principiului unităţii imaginii artistice. Este clar că arta este un simbol, că toată arta este un simbol și că este plină de sens. Dar ce simbol este? Ce înseamnă? Intuiția, dacă este cu adevărat artistică, este cu adevărat

intuiție. V ПО O masă haotică de imagini, doar atunci când are un principiu vital care o animă, identificându-se cu ea Dar

care este acest principiu?

Se poate spune că răspunsul la o astfel de interogare vine din afară, ca urmare a celui mai mare contrast de tendințe dat vreodată în domeniul artei — și care apare nu numai în epoca care a luat numele acestui contrast pentru că a predominat în el. ; face aluzie la opoziţia dintre romantism şi clasicism—. Definind in (renerai ca acmi se potriveste pentru a defini v deinndn я nn side <_·' ' 1■'- - TJ ----f----- --— .

tas Яргрггп inar¡nnes йсНЯвГКя!*1? v ¿ta fOCJ. HlOÜtS. manrismul P.O* «domneşte la ягге. pe rodo, 1?. efuziune es^ontanneí* vìntanf-я rta 1ηç sjtartnc rta Irit; imnroc sa nu fie iertai з — — ------------------------------------—z —.o , —

inhilnș. <V<1iPЯП^ГАП7ЯЧ V çlçVflCîQnçQ V contenta €Oíl Ы гпеюг Ьпепя volnnt^d

ç IпЯргргргигviЯз ç

Eu Á ЛЛ e

curat, dacă nu vorbește inimilor noastre? Sau dacă vorbește inimii, ce contează pentru noi dacă nu este însoțită de imagini clare? Iar clasicii exclamă: La ce duce explozia de sentimente, dacă spiritul nu se sprijină pe o imagine frumoasă? Dacă imaginea este frumoasă, dacă spiritul nostru este mulțumit, ce contează absența acelor șocuri pe care oricine le poate realiza în afara domeniilor artei și că viața ne oferă mai multă abundență decât ne-am dori noi înșine? Dar când golul apărării sterile a oricăruia dintre cele două numere de vederi începe să fie furat, este atunci când ne ridicăm privirea de la operele de artă comune — narațiunea celor scurte romantice și clasice — la aceste lucrări pline de raționalitate. O / ■ ■к

гпягпрпит* gЪ*гпгл«;ya<; sau tas nhras nn rta Ins nísrífwilfK sinn —- -----------------, — — -—™. — — -------------------r. - 7------

Ya A Ins marûCtrnç PiL Ya İLS <1Ya LGaMdYalCh sinr» Yaa Inc insítm^Q

-------------7 ---------------------------'? -----------------c1"--'

clasice, nici pasionate, nici reprezentative, pentru că sunt în același timp reprezentative, pasionate, clasice și romantice. Un sentiment profund devine o evadare într-o prezentare foarte subtilă. Astfel, de exemplu, operele de artă grecească și cele de artă și poezie italiană. Transcendența medievală ia trup în bronzul tercetului dantesc; fantezia melancolică și moale în transparența sonetelor și cântărilor lui Petrarh; experiența înțeleaptă a vieții și atenția la amintirile trecute, în octava curată a lui Ariosco, și eroismul și gândul la

moarte, în hendecasilabele desăvârșite ale lui Foscolo și deșertăciunea infinită a întregului, în cântecele sobre și austere ale Santiago Leopardi, Până (spus între paranteze și fără intenția de a-l compara cu exemplele menționate mai sus) rafinamentele voluptuoase și senzualitatea animală a decadentismului internaționalist modern își au cea mai bună expresie în proza și versurile unui italian, Gabriel D'Annunzio. Erau toate aceste suflete

fundamental pasionați – toți, chiar și seninul Ludovico Ariosto, atât de iubitor, atât de tandru, care atât de des își ascundea emoțiile cu un zâmbet – și operele lor de artă sunt floarea eternă care a apărut peste pasiunile lor.

Aceste experiențe și aceste judecăți critice pot fi rezumate tehnic în formula că ceea ce dă coerență și unitate intuiției este sentimentul. Intuiția este cu adevărat astfel deoarece reprezintă un sentiment, care poate apărea lângă sau pe intuiție. Xo este ideea, dacă nu sentimentul, care conferă artei ușurința aeriană a simbolului. Arta este o aspirație închisă în gardul reprezentării, iar în artă aspirația trăiește numai prin reprezentare, iar reprezentarea trăiește numai prin aspirație. Epopeea și lirica, sau drama și lirica, sunt diviziuni scolastice ale indivizibilului. Arta este întotdeauna lirică, sau dacă vrei, epică și dramatică a sentimentului. Ceea ce admirăm în operele de artă autentice este forma fantastică perfectă asumată de o stare spirituală, pe care o numim viață, unitate, realizare, plenitudine a operei de artă. Ceea ce ne nemulțumește, în operele de artă false și imperfecte, este contrastul care nu a fost unificat într-una sau mai multe stări de spirit, stratificarea lui, amestecul sau procedeul său laborios, care primește o aparentă unitate din discreția autorului, care folosește în acest scop o schemă, o idee abstractă sau o explozie extra-artistică de afecțiuni. Seria de imagini, care una câte una par bogate în dovezi, ne lasă apoi dezamăgiți și suspicioși, pentru că nu le vedem generate de o mișcare mentală, ci de pata – așa cum spun pictorii – a unui motiv, și Ele urmează unul pe altul și se dau peste alții fără intonația potrivită, fără accentul care izvorăște din spirit. Care este figura unui tablou separat de fundalul acestui tablou și dus la cel al altui tablou diferit? Care este caracterul unei drame sau al unui roman în afara relației sale cu celelalte personaje și cu acțiunea generală? Ce valoare are această acțiune generală dacă nu

Este o acțiune a spiritului autorului? Instructive sunt, în acest sens, disputele seculare despre unitatea dramatică care, din determinările intrinseci ale timpului și locului, se leagă apoi de unitatea de acțiune, iar mai târziu de unitatea de inferés, pentru a dizolva unitatea de interes. interesul spiritului autorului, în idealul care îl animă. Instructive sunt, după cum am văzut, rezultatele critice ale marii controverse dintre clasici și romantici, unde este vorba despre negarea artei, că cu sentimentul abstract, cu violența practică a

simțirii, cu sentimentul care nu a fost contemplat, Se încearcă să miște spiritul și să-l emoționeze de deficiența imaginii, în același mod în care arta, care cu claritate superficială, cu desen fals corect, cu cuvinte fals precise, încearcă să excite cu absența rațiunii estetice care să-și justifice figurile pe deficiența sentimentului inspirator. O propoziție celebră, datorată unui critic englez, și care a fost transmisă recent formulatorilor ziarelor, anunță „că toate artele sunt în aceeași condiție ca muzica.” Același lucru s-ar putea spune, cu o mai mare acuratețe, afirmând că toate artele sunt muzică, dacă vrei să evidențiezi geneza sentimentală a imaginilor artistice, excluzând din zona lor pe cele construite mecanic și pe cele transmise în realitate.O altă propoziție nu mai puțin celebră, datorată unui semifilozof elvețian, și la pe care le are Având norocul sau ghinionul de a deveni vulgar, el descoperă că „fiecare peisaj este o stare sufletească”, ceea ce este de netăgăduit, nu pentru că peisajul este un peisaj, ci pentru că peisajul este artă.

Intuiția artistică este, așadar, întotdeauna intuiție lirică, acest din urmă cuvânt neprezentând ca adjectiv sau determinant al intuiției, ci mai degrabă ca sinonim, ca un alt dintre numeroasele sinonime care se pot adăuga celor care au fost reamintite și care desemnează toate intuiţie. Și dacă vreodată ca sinonim își asumă forma gramaticală a

adjectiv, îl presupune pentru a face să înțeleagă diferența care există între imaginea intuiției*, adică între legătura imaginilor, și pentru că ceea ce se numește imagini este întotdeauna o legătură de imagini, neexistând imagini-atomi, așa cum există. nici gânduri-atomi, între intuiția adevărată care constituie un organism și care, ca organism, are principiul său vital, care este organismul însuși, și intuiția falsă, care este o masă de imagini, amestecate prin joc, prin calcul. sau într-un alt scop practic, a cărui legătură, de asemenea, practică, se demonstrează, considerată din punct de vedere estetic, nu organic, ci mecanic. Dar nefiind afirmativ și polemic în aceste scopuri, cuvântul liric ar fi redundant. Și arta este perfect definită atunci când este definită pur și simplu ca intuiție.

LECȚIA A DOUA

PREJUDECĂȚI ÎN jurul ART

Procesul de distincție pe care l-am trasat sumar între artă și tot ceea ce este sau este de obicei confundat cu arta, mă obligă fără îndoială să fac un efort mental nu mic; dar acest efort are, în cele din urmă, răsplata sa în libertatea, care se realizează prin ea, în raport cu multiplele distincții false care se regăsesc în domeniul Esteticii. Care, deși sunt reduse la prima vedere datorită ușurinței lor și a evidenței înșelătoare, vor împiedica de fapt orice înțelegere profundă a ceea ce este cu adevărat arta. Și deși nu lipsesc cei care, folosindu-se de facultatea de a repeta distincții tradiționale și vulgare, se resemnează de bună voie să nu înțeleagă nimic, ne rămâne astăzi, dimpotrivă, să le lepădăm pe toate ca obstacol în calea noii lucrări de a care noua orientare teoretică și se bucură de agilitatea

care provine din a se simți îmbogățit intern. Pentru că bogăția nu se dobândește doar prin posesia multor obiecte, ci prin scăparea de toate cele care sunt pasivități economice.

Și să începem cu cea mai cunoscută dintre aceste pasivități economice din domeniul Esteticii, cu distincția de conținut și formă, care a dat naștere, în secolul al XIX-lea, unei celebre împărțiri a școlilor, în Estetica conținutului - GehaltiJaeítheiik - și Estetica formei – țormaes-theiik–. Vom formula imediat problemele din care au apărut aceste școli opuse. Constă arta

numai în conținut, sau numai în formă, sau în formă și conținut în același timp? Care este caracterul conținutului și care este caracterul formei estetice? Și unii răspund că arta este totul în conținut, uneori determinată ca ceea ce dorește, sau ca ceea ce este moral, sau ca ceea ce îl ridică pe om la raiul metafizicii sau al religiei, sau ca ceea ce este cu adevărat exact sau, pe scurt, ca ceea ce este natural și frumos din punct de vedere fizic. Iar ceilalți adaugă că conținutul este indiferent, că este o simplă armură sau o simplă schelă de care atârnă frumoasele forme și că nu fac decât să mângâie și să încânte spiritul estetic: unitate, armonie, simetrie etc., și Fiecare latură. a căutat adepți și adepți, încercând să plaseze în fila sa elementul care fusese mai întâi exclus din natura artei. Cei în favoarea conținutului au recunoscut fără îndoială că nu i-a dăunat – element constitutiv al frumosului, conform școlii – să fie împodobit cu forme frumoase, prezentându-se ca unitate, simetrie și armonie. Formaliștii, la rândul lor, au afirmat că, dacă nu artă, efectul artei crește odată cu valoarea conținutului, pentru că în acest caz avem nu o singură valoare, ci suma a două valori. Aceste doctrine, care și-au dobândit cea mai mare corpulență scolastică în Germania, la hegelieni și la herbatieni, se regăsesc peste tot în istoria Esteticii, antică, medievală, modernă și foarte modernă și, ceea ce contează cel mai mult, în opinia comună, pentru că există nu este nimic atât de obișnuit ca să auzi că o dramă este frumoasă ca formă, dar se preface nnhíííórrvi

concept dar compus în versuri urâte; că un pictor ar fi cu adevărat ilustru dacă nu și-ar pierde energia de desenator și colorist pe „argumente mărunte și nedemne” și dacă ar alege, în schimb, altele de importanță istorică, patriotică sau sociologică. Se poate spune că gustul subtil și adevăratul simț critic al artei sunt obligați să se apere continuu împotriva unor astfel de judecăți greșite, care se nasc din asemenea doctrine, că transformă filosofii în oameni de rând, în timp ce oamenii de rând simt, pe pe de altă parte, aproape filozofi,

deoarece este în acord cu acești filozofi comuni. Originea unor astfel de doctrine nu este un secret pentru noi, pentru că în scurta referire pe care am făcut-o ne-am dat seama că ele provin din trunchiul concepțiilor hedoniste, moraliste, conceptuale sau fizice ale artei, care, nepercepând ce face că aceasta este asa, sunt apoi nevoiti sa o ia din nou in posesie, dupa ce l-au lasat sa scape, acceptand-o sub

forma unui element accesoriu si accidental.Teoreticienii continutului au conceput arta ca element abstract formal, iar formalistii ca abstract. element al continutului. Ceea ce ne interesează într-o astfel de estetică este tocmai această dialectică, în care adepții conținutului devin involuntar formaliști, iar formaliștii adepți ai conținutului, unul trecând în poziția celuilalt, dar numai pentru a se opri cu neliniște și apoi a trece la punctul. „Formele frumoase” ale herbartienilor nu se deosebesc în niciun fel de „conținuturile frumoase” ale hegelienilor, pentru că una și cealaltă nu sunt nimic. Ne interesează și mai mult să observăm eforturile pe care fiecare dintre ei le-a făcut pentru a ieși din închisoare, loviturile pe care le declanșează pe pereți și găurile pe care unii dintre acești gânditori au reușit să le deschidă în ele. Eforturi goale și sterile precum cele ale susținătorilor conținutului - vezi, de exemplu, în Philosophie des Schünen a lui Hartmann - care, învârtindu-și plasă cu plasă și compunând rețeaua lor de „conținuturi frumoase” - frumos, sublim, comic, tragic, plin de umor, patetic, idilic, sentimental etc. – ei încearcă să îmbrățișeze cu ea orice formă de realitate, chiar și realitatea pe care o numesc urâtă și nu își dau seama că conținutul ei estetic, care este făcut să coincidă încetul cu încetul cu toată realitatea, a nici un caracter care să-l deosebească de alte conţinuturi, neexistând un conţinut în afara realităţii.Deci teoria sa fundamentală este, în acest fel, fundamental negată.Tautologii precum cele ale susţinătorilor conţinutului formalist, care menţin conceptul de conţinut estetic şi definit ea ca „ceea ce interesează un om”, plasând interes ca

relativ la om în diferite situații istorice, sau ceea ce este același, relativ la individ, ceea ce era un alt mod de a nega teza fundamentală, pentru că este foarte clar că artistul nu ar produce artă dacă nu ar fi interesat de ceva care este datele și problema producției sale, ceva care devine artă pentru că artistul, care a fost interesat de el, a făcut-o așa. Scăpările formaliştilor care, după ce au îngrădit arta în abstract, ca forme, se golesc în ei înşişi de orice conţinut, care s-ar putea adăuga conţinuturilor printr-o altă adeziune făcându-se ca sumă a două valori, timid introdusă printre formele frumoase pe aceea de „ armonia formei cu conţinutul", sau s-au declarat mai hotărât în favoarea unui fel de eclectism care considera arta ca o relaţie între conţinutul frumos şi forma frumoasă. Astfel, cu o incoerenţă demnă de eclecticism, au atribuit termenilor. în afara relaţiei calităţile pe care doar în relaţie şi-au asumat.

Adevărul este tocmai acesta; că conținutul și forma trebuie să se distingă perfect în artă, dar nu pot fi clasificate separat drept artistice, tocmai pentru că doar relația lor este artistică; adică unitatea ei, înţeleasă nu ca unitate abstractă şi moartă, ci ca cea concretă şi vie a sintezei „a priori”.

Arta este o adevărată sinteză estetică a priori, a simțirii și imaginii în intuiție, din care se poate repeta că sentimentul fără imagine este orb și că imaginea fără sentiment este goală. În afara sintezei estetice, sentimentul și imaginea nu există pentru spiritul artistic; Ele vor exista cu atribute diferite în alte domenii ale Esteticii, simțindu-se atunci spiritul practic care iubește și urăște, dorește și

respinge, și imaginea reziduului neînsuflețit al artei, frunza uscată a vântului imaginației și mofturile de jocul.. Dar nimic din toate acestea nu se aplică artistului și filosofului Esteticii, pentru că arta nu este nici fantezie zadarnică, nici pasiune tumultoasă, ci mai degrabă depășirea acestui act printr-un alt act sau, dacă îți place mai mult, înlocuirea acestui tumult cu altul. tu-

multo, cu dorul de antrenament și contemplare, cu angoasa și bucuriile creației artistice. Este indiferent, așadar, din cauza simplei oportunități terminologice, să prezinți arta ca conținut sau ca formă, pentru că întotdeauna se înțelege că conținutul este format și că forma este umplută, că sentimentul este un sentiment figurat și figura este o figură simțită. Numai din galantare față de cel care a afirmat mai bine decât alții conceptul de autonomie a artei și a vrut să afirme această autonomie cu cuvântul formă, opunând astfel contentismul abstract al filozofilor și moraliștilor formulismului abstract al academicilor, Prin galanterie, Repet, lui De Sanctís și, de asemenea, prin controversa mereu urgentă împotriva încercării de a absorbi arta în alte moduri de activitate spirituală, estetica intuiției poate fi numită „Estetica formei.” Să respingem în treacăt obiecția că ele pot spune-ne, mai degrabă cu sofistica unui avocat decât cu subtilitatea unui om de știință, că Estetica intuitivă, desemnând conținutul artei ca sentiment) sau stare de spirit, o plasează în afara intuiției, părând să recunoască că un conținut Care care nu este un sentiment sau o stare de spirit nu se pretează la elaborarea artistică și nu este conținut estetic.Sentimentul sau starea de spirit nu este un conținut anume, ci mai degrabă întregul univers privit sub specie intuitionis. În afara ei, nu este de imaginat niciun alt conținut care să nu fie în același timp o formă, distinctă de forma intuitivă, nu gândurile care sunt întregul univers sub specie cogitatìonis, nu lucrurile fizice și entitățile matematice, care sunt întregul univers. sub specie schematismi et abstsactionis, nu voințele care sunt întregul univers sub specie volitionis.

O altă distincție, nu mai puțin greșită — la care se referă de obicei cuvintele conținut și formă — evidențiază intuiția expresiei, Imaginea traducerii fizice a imaginii, lăsând deoparte fantomele sentimentelor,

imagini cu oameni, animale, peisaje, acțiuni, aventuri și alte sunete, tonuri, linii, culori. Aceste lucruri se numesc exteriorul artei, iar celelalte sunt interne, unele arta însăși și altele tehnică. A distinge interiorul de exterior este un lucru ușor, o problemă a cuvintelor, mai ales atunci când bolurile și modurile de distincție nu sunt suficient de rafinate și când distincția nu este folosită pentru a ne oferi niciun serviciu, până în punctul în care, fără gândindu-mă la asta, poate părea indubitabil de gândit. Dar problema este foarte diferită atunci când, ca în orice distincție, trecem la stabilirea relațiilor și la unificare, pentru că atunci se întâlnește obstacole de netrecut.

Ceea ce este diferit acum, dacă nu este bine distins, nu poate fi unificat. În ce fel poate fi confundat cu el un lucru ciudat, străin de interior, să-l exprime? Cum poate fi exprimat un sunet sau o culoare, o imagine fără culoare sau fără sunet? Cum poate un corp să exprime corporalitatea? Cum se pot reuni într-un singur act spontaneitatea fanteziei și reflecției, adică acțiunea tehnică? Intuiția este diferită de expresie, una fiind de altă natură decât cealaltă, nu există ingeniozitate a termenilor de mijloc care să ne ajute să-i sudă unul cu celălalt. Toate procesele de asociere, obișnuință, mecanizare, uitare și intensificare a instinctului, pe care psihologii le-au propus și dezvoltat laborios, lasă golul deschis în cele din urmă; pe de o parte expresia, pe de alta imaginea. Și se pare că nu există altă ieșire decât să te refugiezi în ipoteza unui mister care, în funcție de gusturi, fie ele poetice sau matematice, va lua forma unei căsătorii misterioase sau a unui paralelism psihologic misterios. Dar primul este, la rândul său, un paralelism învelit în ficțiune, iar paralelismul este o căsătorie celebrată în depărtarea secolelor și în întunericul incognoscibilului.

Înainte de a recurge la mister – un refugiu la care avem întotdeauna timp să mergem – este necesar să stabilim dacă cele două elemente sunt în mod legitim diferite și dacă sub-

există sau dacă este concepută o intuiţie care nu implică exprimare. Se poate ca lucrul să fie, în altă privință, insubsistent sau de neconceput, ca un suflet fără trup, despre care, să spun adevărul, s-au spus prea multe în filosofii și religii; Dar doar pentru că s-a vorbit despre el nu înseamnă că a fost experimentat și conceput. În realitate, nu cunoaștem decât intuițiile exprimate. Un gând nu este un gând decât atunci când este formulat în cuvinte; O fantezie muzicală este așa atunci când se concretizează în sunete; O imaginație picturală este atunci când este exprimată în culoare. Nu spunem că cuvintele sunt recitate neapărat cu voce tare sau că pe un astfel de instrument se aude muzică sau că pictura este fixată pe o tablă. Ceea ce este evident este că, atunci când un gând este cu adevărat un gând, când a ajuns la maturitatea gândirii, cuvintele circulă prin organismul nostru, solicitând mușchii gurii și rezonând intern în urechile noastre. Când muzica este cu adevărat muzică, tremură în gât și scutură degetele care trec peste tastaturile ideale. Când o imagine picturală este reală din punct de vedere pictural, ne simțim impregnați de linii care sunt culori și este cazul că, deși materialele de colorare nu ne sunt la dispoziție, colorăm în mod spontan obiectele care ne înconjoară printr-un fel de iradiere, așa cum se spune. anumiți isterici și anumiți sfinți care, imaginativ, și-au marcat anumite stigmate pe mâini și picioare. Înainte ca această stare de expresie să se formeze în spirit, gândirea, fantezia muzicală, imaginea picturală nu existau fără expresia care le însoțește inevitabil. A crede în preexistență înseamnă a accepta poziția oamenilor simpli, că nu există simplitate comparabilă cu aceea de a da credință acelor poeți, pictori sau muzicieni impunători, care au mereu capul plin de creații poetice, picturale sau muzicale, fără putându-le traduce în formă.exterior, pentru că le

deranjează expresia sau pentru că tehnica nu a progresat suficient pentru a le oferi mijloace de succes pentru exprimarea ei. La fel de

dacă ea nu le-ar fi oferit, cu multe secole în urmă, lui Homer, Fidias sau Apelles, și ar fi fost doar zgârcită cu cei care au o artă mai mare pe strada lor vastă 1 Credință naivă, care se naște uneori dintr-o iluzie, pentru că a conceput și exprimat. , în consecință, niște imagini singulare, care ne fac să credem, calculând greșit cu noi înșine, că deținem deja toate imaginile care trebuie să intre în joc într-o operă, fără a fi în posesia verigii vitale care trebuie să le unească, pentru că nu a avut încă. s-au format, lăsând astfel imagini neexprimate.

Arta, înțeleasă ca intuiție, după conceptul pe care l-am expus, negat în fața sa o lume fizică pe care a considerat-o ca o construcție abstractă a inteligenței noastre, nu știe ce să facă din paralelismul dintre substanța gânditoare și substanța însăși. Și nu poate promova căsătorii imposibile, pentru că substanța sa gânditoare, sau ceea ce pune atât de mult, actul său intuitiv, este perfect în sine, fiind chiar faptul că inteligența se construiește apoi într-o măsură mai mare. Când o imagine fără expresie este de neconceput, este mai mult decât imaginabilă, și mai bine, necesară din punct de vedere logic, o imagine care poartă expresie cu ea, pentru că este într-adevăr o imagine. Dacă scoatem dintr-o poezie metrul, ritmul și cuvintele sale, gândirea poetică nu rămâne, așa cum cred unii; nu a mai ramas absolut nimic. Poezia s-a născut ca acele cuvinte, acel ritm și acel metru. Expresia nici măcar nu poate fi comparată cu epiderma unui organism, decât dacă se spune – lucru care nu este fals nici în fiziologie – că întregul organism, în fiecare celulă și în fiecare celulă a unei celule, este și el epidermic.

Dar niciodată nu aș fi de acord cu convingerile mele metodologice și nici cu scopul de a face dreptate erorilor – și am făcut deja dreptate dualității conținutului și formei, arătând adevărul la care tinde și care nu poate fi explicat – dacă aș face-o. nu Ea indică, de asemenea, ce adevăr se află la baza acestei distincții a indistingabilului, a indistingabilului.

predare în intuiție și exprimare. Fantezia și tehnica se disting în mod rezonabil, dar nu ca elemente ale artei și sunt legate și confundate între ele, nu în domeniul artei, ci în cel mai vast domeniu al spiritului în ansamblu. Problemele tehnice-practice de rezolvat, dificultăți de depășit, sunt cu adevărat oferite artistului, dacă există cu adevărat ceva care, nefiind fizic, ci spiritual, așa cum este orice lucru real, poate fi numit, în ceea ce privește intuiția, metafizic fizic. . Și ce este acest lucru? Artistul, pe care l-am lăsat vibrând cu imagini exprimate, care izbucnesc prin porii infiniti ai întregii sale ființe, este un om complet și, deci, un om practic și, ca

atare, caută mijloacele de a nu irosi rezultatul spiritualității sale. să lucreze și să facă reproducerea imaginilor lor posibilă și fezabilă, pentru ei înșiși și pentru alții. De aceea reacționează în acte practice care servesc lucrării sale de reproducere. Aceste acte practice sunt urmate, ca toate actele practice, de cunoștințe care se numesc deci tehnice. Și ca practici, ele se deosebesc de intuiție, care este tehnică, apărând în exteriorul acesteia, motiv pentru care sunt numite fizice. Să observăm că ei iau cu ușurință acest nume pentru că inteligența le fixează și le abstrage. De aceea, cu cuvintele și muzica ajungem la scris și la fonograf, cu pictura la țesături, panouri și pereți umpluți cu culoare, cu sculptură și arhitectură până la pietre sculptate, fier, bronz și metale turnate, turnate și forjate în diferite moduri. Cele două forme de activitate sunt și ele complet diferite, pentru că se poate fi, în același timp, un mare artist și un tehnician teribil, un poet care corectează prost dovezile versurilor sale, un arhitect care folosește material mediocru și nu are grijă. a staticului să blesteme chestia, un pictor care folosește culori care se schimbă rapid. Exemplele acestei insuficiențe tehnice abundă atât de des, încât nu credem, pentru că sunt atât de cunoscute, în necesitatea de a le cita. Dar nu. Se poate fi un mare poet și să scrie versuri mai mari, un mare pictor și să nu știe să tonifice culorile, un mare arhitect și să nu armonizeze liniile.

neas, mare compozitor si nu sunt de acord cu sunete. S-a spus despre Rafael că ar fi fost un mare pictor chiar dacă nu ar fi avut mâini; Ceea ce nu s-a spus despre el este că ar fi fost un mare pictor chiar dacă i-ar fi lipsit simțul desenului.

Și — să remarcăm în treacăt, pentru că trebuie să condensez cât mai mult posibil — această transformare aparentă a intuițiilor în lucruri fizice — analogă de fapt cu transformarea aparentă a nevoilor economice și a muncii în lucruri și mărfuri — explică cum să vorbim, nu numai de „lucruri artistice" şi „lucruri frumoase", ci de „firă frumoasă". Este evident că, în afară de instrumentele care sunt falsificate pentru reproducerea imaginilor, se pot găsi obiecte deja existente. produse sau nu de om. , care servesc unei asemenea functii, sau care sunt mai mult sau mai putin vechi pentru a fixa memoria intuitiilor noastre Aceste lucruri iau denumirea de „helii naturale” v eiercrtan. Goder-ul său nu-i surprinde decât cu același spirit care știe să-i prindă pe artistul sau pe arriscații care au știut să stabilească „Punctul de vedere” din

pe care trebuie să le contemplem, ligându-le, din acest lot la "t;-suira intuiţie. Dar adaptarea este întotdeauna imnerfecra. „ i. m„Mk;i;ded *y ζÁzîiiz-icioЛ ийс *' Ra11 AТíJc пягнгяГм.* .

Jf JM" AΛA 4·**** seV*-_* JV—M-*·-ж-**-*- -r'—-r ——

al РчдСГЛ IrtíxApírxr П1ТЙ C A IAC -ocírtnn ГПП ГAI Я ЃI ЛЛ

J ЂЛOV1* ICIU Л Sr* Jet ν*·ν S· b**· JL*.·.·.'-*.-.se* UV •e.'wj -- ne)..»,- » _____

-* lee tsrojiicîrl/ic ЛОГ л.1 orto ГѴіЯТІЛС ОПАГІГіС

(X. l-rs. ХАЛ-*-<*>»jA-vx, w* wnse «и ■v —Г------ -

O altă a treia distincție, care este folosită și pentru a distinge indistinctul, profită de conceptul de expresie estetică și îl împarte în două momente, momentul expresiei, strict considerat — proprietatea —.

şi moment de Ia frumuseţe a expresiei — ornament — întemeind asupra lor clasificarea a două ordine de expresii: expresiile goale şi cele împodobite. Putem găsi vestigii ale unei astfel de doctrine în toate domeniile diferite ale artei, și mai ales în ceea ce este numit cu un nume celebru, Retorica, cunoscând o istorie foarte lungă de la jocurile retorice până în zilele noastre, dăinuind în școli, în tratate și chiar în estetică cu pretenții științifice și în idei vulgare, așa cum este firesc, deși în vremea noastră și-a pierdut mult din vigoarea primitivă. Oamenii de înaltă înțelegere, din motive de inerție și tradiție, au acceptat-o și au lăsat-o să trăiască laic, iar puținii care s-au răzvrătit împotriva ei nu au avut grijă să-și ridice protestul la un sistem și să taie radical eroarea. Prejudiciul pe care l-a făcut Retorica cu ideea de vorbire împodobită, la fel de diversă și mai recomandabilă decât vorbirea goală, nu s-a îngrădit doar în castelul Esteticii, ci a izbucnit în domeniile criticii și chiar ale educației literare, deoarece pe cât de incapabil este să înțeleagă frumusețea pură, este, în plus, atât de susceptibil să se încurce într-o aparentă justificare a frumuseții artificiale, recomandând ca ea să fie scrisă umflat, finit și impropriu. Participarea pe care o face și pe care se bazează, se contrazice logic, deoarece, așa cum este ușor de demonstrat, distruge însuși conceptul pe care încearcă să-l împartă în momente și obiecte, pe care încearcă să-l împartă în clase. O expresie proprie, dacă este a propriei, este și frumoasă, pentru că frumusețea nu este altceva decât determinarea imaginii și, deci, a expresiei. Dacă numind-o gol vrei să observi că lipsește ceva în el care ar trebui să fie acolo, în acest caz este impropriu și deficitar și nu este încă o expresie. Prin convertire, o expresie împodobită, dacă este expresivă în toate părțile ei, nu poate fi numită împodobită, ci goală ca cealaltă și potrivită ca cealaltă. Dacă conține elemente inexpresive, adăugate, extrinseci, nu mai este frumos, ci urât și nu este, sau nu este încă, expresie, pentru că pentru a fi așa trebuie purificat de elementele exterioare.

ciudat, ca și celălalt, trebuie să fie îmbogățit cu elementele care îi lipsesc.

Expresia și frumusețea nu sunt două concepte, ci unul, care poate fi desemnat cu unul sau altul dintre cuvintele sinonime; fantezia artistică este întotdeauna corporală, dar nu obeză, nici supraîncărcată, nici împodobită. Sub această distincție foarte falsă

era o problemă și din ea necesitatea stabilirii unei noi distincții; Problema, după cum se poate deduce dintr-un pasaj din Aristotel, din psihologia și gnoseologia stoicilor și după cum se vede mai clar în discuțiile retoricienilor italieni din secolul al XVII-lea, se referea la relațiile dintre gândire și fantezie, filozofie. iar poezia, logica si estetica – dialectica si retorica, cum se spunea si atunci, mana deschisa si mana inchisa –, expresia goala referindu-se la gandire si filozofie, iar expresia impodobita se refera la fantezie si poezie. Dar nu este mai puțin adevărat că această problemă a distincției dintre cele două forme ale spiritului teoretic nu a putut fi rezolvată în domeniul nici uneia dintre ele, al intuiției sau al expresiei, unde nu vom găsi altceva decât fantezie, poezie, estetică. . Introducerea nepotrivită a logicii nu va proiecta decât o umbră înșelătoare pentru a linişti inteligența, separând-o de vederea atte-ului în plenitudinea și puritatea ei, fără a-i împrumuta aceea a elementului logic și a gândirii.

Dar cel mai grav prejudiciu pe care doctrina retorică a expresiei ornamentate l-a cauzat sistematizării teoretice a formelor spiritului uman este în folosirea limbajului, deoarece atunci când sunt admise expresii goale și simplu gramaticale și expresii ornamentate și retorice, ne referim logic. la expresii goale sau gramaticale, iar ca o consecință ulterioară - negăsind motive gramaticale, retorice și estetice care să o justifice - deplasându-ne în domeniul logicii, atribuindu-i rolul de semiotică sau de un ars significandi. De fapt, concepția logică a limbajului este confuză

îndeaproape și procedează alături de doctrina retorică a expresiei; Cei doi s-au născut împreună în antichitatea greacă și amândoi trăiesc încă în vremurile noastre în mijlocul adversității. Revolta împotriva sensului logic în doctrina limbajului a fost la fel de rară și a avut la fel de puțin succes ca și rebeliunea împotriva retoricii. Abia în perioada romantică, la un secol după Vico, s-a format în unii gânditori și în unele școli selecte o conștientizare vie a naturii fantastice sau metafizice, care este specifică limbajului și care are o relație mai strânsă cu poezia decât cu logică. Chiar și în cele mai bune, în care a persistat o idee mai mult sau mai puțin extra-artistică a artei, a existat o anumită reticență de a identifica arta cu poezia. Ceea ce ni se pare nu numai inevitabil, ci și plăcut, întrucât am stabilit conceptul de artă ca intuiție și intuiția ca expresie, unde ideea identității sale este deja implicit învelită în limbaj. Dar pentru aceasta este necesar ca limbajul să fie conceput în toată întinderea sa, fără a-l restrânge în mod arbitrar la așa-zisul limbaj articulat și fără a exclude în mod arbitrar tonicul, mimica, graficul, concepându-l, repetăm, în toată extensia sa, în realitatea ei, care este actul de a vorbi în sine, fără a-l falsifica în abstracțiile gramaticii și vocabularelor și fără doar să-și imagineze că omul vorbește cu gramatică și vocabular. Omul vorbește în fiecare clipă ca poetul, pentru că așa cum poetul își exprimă impresiile și sentimentele în formă conversațională sau familiară, care nu este despărțită prin nici un abis de formele prozaico-poetice, narative, epice, de dialog. , liric, cântat etc. Iar dacă omului în general nu îi place să fie considerat poet, ca întotdeauna poet, prin forța umanității sale, poetului nu ar trebui să-i displace nici să fie confundat cu umanitatea

comună, pentru că numai această confuzie explică puterea pe care poezia, înțeleasă în strictul ei și august sens, are în toate spiritele umane. Dacă poezia ar fi o limbă separată, un „limbaj al zeilor”, oamenii nu ar face-o

ar înțelege. Dacă îi înalță, nu îi ridică deasupra lor, ci în interiorul lor; adevărata aristocrație și adevărata democrație coincid și în acest caz. Coincidența artei și a limbajului care implică, firesc, coincidența dintre Estetica și Filosofia limbajului, una definibilă de alta, identică, lucru pe care m-am aventurat să-l pun, acum câțiva ani, în titlul tratatului meu de Estetică, și care a a avut efectul pe care îl căutam pe mulți lingviști și filozofi de artă din Italia și din afara Italiei, judecând după literatura copioasă care a fost produsă în jurul titlului meu. Această identitate ar aduce beneficii studiilor de artă și poezie, purificându-le de reziduurile hedoniste, moraliste și conceptuale care sunt atât de abundente evidente în critica literară și artistică. Un beneficiu mai mare va cădea asupra studiilor lingvistice, care au nevoie urgent să scape de metodele fiziologice, psihologice și psihofiziologice atât de la modă astăzi și, în același timp, să le elibereze de teorie, care reapare; de originea convenţională a limbajului, care de obicei poartă cu sine, prin reacţie inevitabilă, inevitabila corelare a teoriei mistice. Nu va mai fi necesar ca, cel puțin în acest loc, să construim paralelisme absurde și să promovăm căsătorii misterioase între imagine și semn, pentru că nu concepem limbajul ca un semn, ci ca pe o imagine care este semn al ei înșiși și care are culoare, sunet, cântec. Ceea ce înseamnă imaginea este opera spontană a fanteziei, astfel încât semnul că fiecare om este de acord cu un alt om presupune imaginea și, deci, limbajul. Când insistăm să explicăm că vorbim grație conceptului de semn, trebuie să ne întoarcem în cele din urmă către Dumnezeu, în calitate de sugerător al primelor semne, fiind nevoiți să ne aruncăm mai întâi cu fața în incognoscibil pentru a explica limbajul.

Voi închide lista prejudecăților despre artă trecându-le în revistă pe cele mai des folosite, pentru că sunt amestecate în viața de zi cu zi a criticii și a istoriografiei artistice; cu prejudiciul, în primul rând, al posibilității de a distinge

ghidează mai multe sau mai multe forme particulare de artă, fiecare determinată în conceptul său particular, în limitele sale și prevăzută cu propriile legi. Această doctrină eronată se conturează în două serii sistematice, dintre care una este cunoscută drept teoria genurilor literare sau artistice — lirică, dramă, roman, poezie epică sau fictivă, idilă, comedie, tragedie; sacră, civilă, pictură de familie, natură vie, natură moartă, peisaj, flori și fructe; sculptură eroică, funerară, personalizată; muzică de cameră, muzică bisericească, muzică de teatru; arhitectura civila, militara, bisericeasca etc.—, iar cealalta, ca teorie a artelor — poezia, pictura, sculptura, muzica,

arta actorului, arta gradinaritului etc.—. Uneori, una dintre aceste teorii apare ca o subdiviziune a celeilalte. Această prejudecată, care este de origine foarte notorie, are primele monumente celebre din cultura greacă și dăinuie printre noi. Mulți esteticieni compun astăzi tratate despre estetica tragicului, sau a comicului, sau a lircii, sau a umorului și estetica picturii, a muzicii, a poeziei - care primesc, în acest caz, vechiul nume de Poetică - și ce este mai rău (pentru că astfel de esteticieni sunt puțin ascultați și scriu fie din plăcerea solitară, fie în scopuri academice), criticii, atunci când judecă operele de artă, nu și-au pierdut complet mania de a reveni la genurile și artele particulare în care, potrivit ei, operele de artă sunt împărțite. Și în loc să clarifice dacă o lucrare este frumoasă sau urâtă, ei continuă să-și raționeze impresiile și spun că respectă sau încalcă legile dramei, sau ale romanului, sau ale picturii sau ale basoreliefului. Atât de răspândită este folosirea de a considera istoriile artistice și literare ca istorii ale genurilor și de a prezenta artiștii ca cultivatori ai cutare sau aia, și de a împărți opera unui artist în atâtea casete câte genuri există, așa cum este de a afirma că el a unitate de dezvoltare sau care ia forma lirică, romanească sau dramatică. Astfel, Ludovico Ariosto, de exemplu, apare uneori printre cultivatorii poeziei latine ai Renașterii, când printre liricii care au scris limba vulgară, când printre autorii primelor opere satirice.

Lucrări italiene, altele printre autorii primelor comedii și, în cele din urmă, printre perfecționatorii de poezii cavalerești, de parcă poezia latină, poezia vulgară, satira, comedia și poemul nu ar fi întotdeauna același Ariosto, poet în diferitele încercări, forme și logica dezvoltării sale spirituale.

Asta nu înseamnă că teoria genurilor și a artelor nu s-a luptat și nu are dialectica ei internă, autocritica sau ironia ei, în funcție de expresia care ți se potrivește cel mai bine. Nimeni nu ignoră că istoria literară este plină de cazuri în care genialul artist jignește cu opera sa un gen consacrat, stârnind dezaprobarea criticilor, dezaprobare care nu reușește, de altfel, să înăbușe admirația sau popularitatea pe care a stârnit-o. până când, în cele din urmă, neputând descalifica autorul și nici dorind să fie în dezacord cu criticii genurilor, se termină în general cu un compromis, extinzând genul în cauză sau făcând să apară alături de el un nou gen sub formă. a unui fiu bastard, iar compromisul durează din cauza inerției până când o nouă operă de geniu vine să rupă încă o dată normele prestabilite. Ironia doctrinei constă în imposibilitatea teoreticienilor ei de a limita logic genurile și artele. Toate definițiile pe care le elaborează, examinate îndeaproape, fie se estompează în definiția generală a artei, fie sunt reduse la ridicarea arbitrară a operelor de artă singulare la genuri și norme, care nu pot fi reduse la termeni riguroși ai logicii. La ce absurdități duce efortul de a determina riguros ceea ce este indeterminabil din cauza contradicției naturii sale poate fi văzut la genii, de exemplu la Lessing, care ajunge la gândul extravagant că pictura reprezintă trupuri: trupuri, nu! acțiuni sau suflete, nu actiunea si nici sufletul pictorului!

Aceste absurdități se văd mai târziu în problemele care apar logic din această absență a logicii, atribuind fiecărui gen și fiecărei arte un domeniu specific; dezbaterea cărei artă sau gen este superior

alta – pictura va fi superioară sculpturii, drama versurilor?–; recunoașterea cu acele diviziuni a forței fiecărei arte; discutând dacă este indicat să adune forțele împrăștiate într-un grup de arțar care să-i învingă pe ceilalți, deoarece o coaliție de armate va învinge o singură armată. Lucrarea, de exemplu, care reunește poezie, muzică, artă scenică și decor în poală, nu va conține mai multă forță estetică decât un simplu lied al lui Goethe sau un desen al lui Michelangelo? Întrebări, distincții, definiții și gusturi pe care simțul artistic și poetic trebuie să le disprețuiască, care iubește fiecare operă în sine pentru ceea ce este, ca făptură vie, individuală și incomparabilă, și care știe că fiecare operă are legea ei individuală și deplina ei. și valoare de neînlocuit. Din această încordare a apărut discordia între judecata afirmativă a spiritelor artistice și judecata negativă a criticilor profesioniști și între judecata afirmativă a celui din urmă și judecățile negative ale primei. Criticii profesioniști sunt uneori considerați, pe bună dreptate, a fi pedanți, iar sufletele artistice, la rândul lor, sunt văzute ca „profeți neînarmați”, ale unor oameni incapabili să raționeze și să deducă teoria justă imanentă în judecățile lor și să o contrasteze cu pedanteria. a adversarilor.

Această teorie justă este tocmai un aspect al concepției artei ca intuiție sau intuiție lirică. Cum fiecare operă de artă exprimă o stare sufletească, iar starea sufletească este individuală și mereu nouă: intuiția presupune intuiții infinite pe care nu le putem închide într-o cutie de genuri, decât dacă este compusă din cutii infinite de intuiții și nu genuri. Întrucât, pe de altă parte, individualitatea intuiției presupune individualitatea expresiei, iar un tablou este la fel de diferit de un alt tablou, precum este de poezie; La fel ca poezia și pictura, nu merită sunetele pe care le emit în aer sau culorile care sunt refractate de lumină. ci pentru ce stiu sa spuna esníritii de indata ce intra in ea. Este inutil să apelăm la mijloace abstracte de exprimare pentru a construi o altă serie de genuri și clase. Vedeți cât de neîntemeiată este orice teorie care se bazează pe divizarea

art. Genul sau clasa este, în acest caz, unul singur: arta însăși sau intuiția, ale cărei lucrări singulare sunt infinite, toate originale, toate imposibil de tradus în altele - pentru că a traduce, a traduce cu o venă artistică înseamnă a crea un operă nouă.de artă – şi toate răzvrătite în raport cu inteligenţa clasificatoare.

Între universal și particular, nu intervine filozofic niciun element intermediar, nici o serie de gen sau specie, de generali.

Nici artistul care produce arta, nici spectatorul care o contemplă nu are nevoie de mai mult decât universalul și individualul, sau mai bine, universalul individualizat, al activității artistice universale care a fost contractată și concertată în întregime în reprezentarea unui singular. stare.de spirit.

Deși nici artistul pur, nici criticul pur, nici filozoful pur nu dau peste generalități, cu genuri și clase, ele sunt utile în alte privințe. În această utilitate constă latura adevărată, pe care nu vreau să nu o menționez, a unor astfel de teorii eronate. Este convenabil să țesem această rețea de generali, nu pentru producerea spontană a artei, nici pentru judecata care este un filosof, ci pentru a culege și circumscrie într-un fel, ajutând atenția și memoria, infinitele intuiții singulare care servesc la enumerarea parțială. nenumăratele opere de artă. Aceste clase, în mod natural, merg în concordanță fie cu imaginea abstractă, fie cu expresia abstractă și de aceea sunt clase de dispoziție, genuri literare sau artistice sau clase de mijloace expresive – arte. Nu merită să obiectăm aici că genurile sau artele sunt arbitrar diferite și că aceeași dihotomie generală este arbitrară, pentru că știm deja că procedura este arbitrară, dar devine inofensivă și utilă prin însuși faptul că nu are pretenții de filozofie. semnificație.și criteriile de judecată ale art. Aceste genuri și clase facilitează cunoștințele și educația artistică, oferind cunoștințelor ca indice al celor mai importante opere de artă și oferind educației o sumă a celor mai importante avertismente.

urgent pe care o sugerează practica artei. Totul este să nu confundăm indici cu realitatea și evenimente și imperative ipotetice cu imperative categorice, o consecință la care putem merge cu ușurință, dar căreia i se poate și trebuie să i se împotrivească.

Cărțile instituțiilor literare, ale gramaticii, ale retoricii – cu împărțirea în părți de vorbire și cu legi morfologice și sintactice, ale artei compoziției muzicale, ale metrului, ale artei picturale etc. – sunt pur și simplu indici și prescriptive; dar în al doilea rând, în ele se manifestă tendințe spre expresii particulare ale artei; în acest caz ele trebuie considerate artă abstractă, artă în pregătire – arte poetice ale Clasicismului și Romantismului, gramatici pure și populare etc. – și, în al treilea rând, există încercări și încercări de înțelegere filozofică a argumentului lor, atinse de eroare. care a fost criticat cu privire la împărțirea genurilor și artelor, eroare care, prin contradicțiile sale, deschide calea către adevărata doctrină a individualității artei.

Această doctrină produce, la prima vedere, un fel de amețeală. Intuițiile individuale, originale (intraducibile, neclasificate) par să scape de domeniul gândirii, care nu le putea domina decât selectându-le unele dintre altele. Ceva care pare interzis în această doctrină care, mai mult decât a fi liberal și libertarian, păcătuiește ca anarhist și anarhist.

Un pic de poezie merge estetic alături de o poezie; un tablou minuscul sau o notă, cu o pictură de altar sau o frescă; o scrisoare poate fi o operă de artă, la fel ca un roman; Chiar și o traducere frumoasă este la fel de originală ca o lucrare originală. Toate aceste propoziții sunt de nerefuzat, deoarece sunt deduse de logică din premise neconcludente; propoziții adevărate și chiar paradoxale, paradox care le conferă, fără îndoială, o mare valoare, pentru că le pune în fața opiniei curente. Dar nu au nevoie de astfel de propuneri

complement care le explică mai bine? Trebuie să existe o modalitate de a ordona, subordona, conecta, înțelege și domina rețelele de intuiții, dacă nu vrem să ne pierdem mințile în acest labirint.

Și există, de fapt, pentru că deși negăm orice valoare clasificărilor abstracte, nu vrem să o negăm clasificării generice și concrete, care nu este o astfel de clasificare și care se numește Istorie. În Istorie fiecare operă de artă ocupă poziția care îi aparține, și nu alta: frumoasa baladă a lui Guido Cavalcanti și sonetul lui Cecco Angioleri, care par suspinul și râsul unei clipe; Commedia, a Dansului, care poartă în miezul său un mileniu de spirit uman; Macharonee, de Merlin Cocaio, care scăpa de Evul Mediu muribund; traducerea elegantă a Eneidei, realizată de Aníbal Caro în secolul al XVI-lea; proza subtilă a lui Sarpi și proza iezuită și luxuriantă a lui Daniel Battoli. Și toate acestea, fără să fie nevoie să judecăm ceea ce este original ca neoriginal, pentru că trăiește; mic care nu este nici mic, nici mare, pentru că nu are măsurători. În orice caz, se poate numi, dacă preferați, mic sau mare, dar metafizic, pentru a exprima anumite admirații și pentru a clarifica anumite relații importante, care nu sunt nici aritmetice, nici geometrice. În Istorie, care devine din ce în ce mai bogată și mai hotărâtă, și nu în piramidele conceptelor empirice, care sunt cu atât mai goale cu cât sunt mai înalte și mai subtile, se găsește interconectarea tuturor operelor de artă și a tuturor intuițiilor. , pentru că în Istorie ele apar legate organic, ca etape succesive şi necesare ale dezvoltării spiritului, fiecare notă a poemului etern, care armonizează în sine toate poemele singulare.

LECȚIA A TREIA

LOCUL ARTEI ÎN SPIRIT ȘI ÎN SOCIETATEA UMĂ

Controversa în jurul dependenței sau independenței artei și-a avut cea mai mare putere în perioada romantică, când a apărut motto-ul „artă de dragul artei”, iar ca o aparentă antiteză cel de „artă pentru viață”. De atunci, această controversă s-a răscolit și s-a difuzat mai mult printre scriitori și artiști, să spun adevărul, decât printre filozofi. În zilele noastre, această controversă a căpătat un nou interes, o temă preferată pentru începătorii care se distrează și se joacă cu ea în exerciții, servind și drept argument pentru dizertațiile academice. De altfel, înainte de perioada romantică remarcăm vestigiile acesteia în cele mai vechi documente care reflectă și discută arta. Aceiași filozofi ai Esteticii, chiar și atunci când par că o uită — și cu siguranță o dispreţuiesc în acel mod vulgar — se gândesc continuu la subiect și se poate spune chiar că nu se gândesc la nimic altceva. Pentru că este la fel de bine să discutăm dacă arta este sau nu, și

dacă este, ce este, precum este să discutăm despre independența sau dependența ei, autonomia sau heteronomia ei. O activitate al cărei principiu depinde de cel al unei alte activități este, în mod substanțial, această altă activitate, realizând, la rândul ei, doar o existență presupusă și convențională. Arta care depinde de moralitate, plăcere sau filozofie va fi filozofie, plăcere sau moralitate, dar nu artă. Și dacă nu este considerat dependent, va fi necesar să se investigheze pe ce se bazează independența sa, distingând modul în care arta se distinge de moralitate, plăcere sau filozofie, investigând

ce este, sau ce este la fel, dacă se bucură de o adevărată autonomie. Se poate întâmpla ca aceiași oameni care afirmă natura originară a artei să spună mai târziu că, deși își păstrează natura, ea este subordonată altor forme de demnitate superioară sau, așa cum se spunea în trecut, că servește drept servitor pentru etica, ca ministru al politicii și ca vrăjitoare al științei. Ceea ce demonstrează doar că găsim gânditori care au obiceiul de a se contrazice, lăsându-și gândurile în dezacord, cu oameni copleșiți care nu simt nevoia de dovezi pentru afirmațiile lor. La noi, vom încerca să nu cădem într-un asemenea ultraj. Și din moment ce am clarificat deja că arta se deosebește de așa-numita lume fizică ca spiritualitate și de activitatea practică morală și conceptuală ca intuiție, nu vom merge mai departe deocamdată, înțelegând că în această primă demonstrație am demonstrat, în același timp, independența art.

O altă problemă este inclusă în polemica dependenței sau independenței, despre care nu am discutat până acum și pe care urmează să o examinez. Independența este un concept de relație, iar sub acest aspect, absolut independentă, nu este nimic altceva decât Absolutul, relația absolută. Fiecare formă și concept particular este independent pe de o parte și dependent de cealaltă parte, sau ceea ce este același, dependent și independent în același timp. Dacă nu ar fi așa, spiritul și realitatea în general ar fi fie o serie de absolute juxtapuse, fie (ceea ce este același lucru) o serie de nulități juxtapuse. Independența unei forme presupune materia asupra căreia se exercită, așa cum am văzut în dezvoltarea genezei artei ca o formare intuitivă a unei materie sentimentale sau pasionale.În independență absolută, lipsită de orice materie și hrană, același gol. forma s-ar reduce la nimic. Întrucât independența recunoscută împiedică o activitate să fie considerată supusă principiului Altul, dependența trebuie să fie de o asemenea filiație încât să garanteze independența. Ceea ce nu ar fi o garanție nici măcar în ipoteza că o activitate ar depinde de alta cu aceeași dependență ca aceasta.

altul dintre cei dintâi, ca două forțe opuse, dintre care una nu o poate învinge pe cealaltă. Pentru că dacă nu o depășește, vine impediment reciproc și static, iar dacă o depășește, independență pură și simplă, pe care am exclus-o deja. Deci, luând în considerare subiectul în general, se pare că nu există un alt mod de a gândi în același timp dependența sau independența diferitelor independențe

spirituale decât prin a le concepe în raportul de condiție la condiționat, în care condiționatul depășește condiția. prin presupunerea lor, devenind apoi la rândul său în condiție, dând naștere unui nou condiționat, care presupune o serie de dezvoltări. Nu vom putea imputa un alt defect acestei serii dacă nu că prima condiționată a acesteia este o condiție fără precedent condiționat, iar ultima condiționată care nu devine la rândul său o condiție, cu o dublă încălcare a legii. de dezvoltare. Dar acest defect poate fi corectat dacă ultimul se face condiția primului și primul condiționat al ultimului, făcând seria concepută în acțiune reciprocă sau, mai bine zis, abandonând orice frazeologie naturalistă, ca cerc. Concepție care pare singurul punct de ieșire pentru dificultățile în care sunt dezbătute alte concepții despre viața spirituală, precum cea care constă dintr-un ansamblu de facultăți ale sufletului independente și irelative sau idei de valoare independente și irelative, precum cea care subordonează toate diferitele facultăți sau idei de valoare într-una singură și le rezolvă într-o idee care rămâne imobilă sau impotentă și, în final, ca una care o concepe ca grade necesare ale unei dezvoltări liniare care duce de la o primă iraționalitate la alta ultimă, care vrea să fie foarte rațional, dar care este apoi suprarațional și deci irațional.

Dar să nu insistăm asupra acestei scheme oarecum abstracte și să ne gândim la modul în care acţionează ea în viața spiritului, începând cu spiritul estetic. În acest scop, să ne întoarcem privirea, încă o dată, către artist, către omul-artist, care a

salvat de procesul de eliberare din tumultul sentimental, și care l-a obiectivat într-o imagine lirică, înaintând în artă. În această imagine își găsește satisfacția, pentru că a muncit și s-a mișcat pentru asta. Toată lumea cunoaște, la o scară mai mare sau mai mică, bucuria exprimării perfecte, care umple propriile mișcări spirituale, și bucuria pentru cele ale altora, care sunt și ale noastre, chiar dacă le contemplăm în lucrările altora, care sunt, într-un anumit fel, al nostru și pe care îl facem și al nostru. Dar este această satisfacție definitivă? Doar artistul-omul a fost preocupat de imagine? De imagine și altceva în același timp; a imaginii ca om-artist și a altceva ca artist-om; a imaginii din prim-plan, dar întrucât primul plan este legat de al doilea și de al treilea, se preocupă și de secunde și treimi, deși imediat cu primul și mediat cu cel din urmă. Dar odată ajuns la primul plan, imediat apare al doilea, iar interesul indirect devine direct, aducându-ne o nouă cerere și inițiind un al doilea proces. Nu ne referim, trebuie remarcat, că puterea intuitivă lasă loc altuia, sub forma plăcerii sau slujirii, ci că aceeași putere intuitivă, sau mai bine, spiritul însuși, care părea să fie înainte, și într-un oarecare fel a fost, în întregime intuiția, învelește în sine noul proces, care ia naștere din măruntaiele primului. În noi nu există „un suflet peste altul” – voi folosi încă o dată cuvintele lui Dante –, ci mai degrabă sufletul unic, care este cu totul adunat într-o singură virtute și care „nu înțelege nicio putere”, mulțumit în acea singură virtute, în imaginea artistică pe care o găsește cu cea dintâi, alături de satisfacția, nemulțumirea și. Satisfactia lui, pentru ca ii ofera

tot ce ii poate oferi si asteapta de la ea. Nemulțumirea lui, pentru că obținând totul, satisfăcându-și ultima dulceață, „ceea ce se cere și se apreciază”, se cere satisfacerea primei nevoi, care decurge din munca primei satisfacții, și care, fără cea dintâi, nu poate. Cu toții știm, din experiență constantă, noua nevoie care se află în spatele formei

realizarea imaginilor. Hugo Fóscolo are o poveste de dragoste cu contesa Arese. Nu știe ce ar putea fi acea iubire, nici cine ar putea fi acea femeie, după cum se vede citind scrisorile pe care le-a scris și pe care le putem citi la orice oră. Totuși, în momentele în care Hugo Fóscolo iubește, acea femeie este Universul lui, iar el îi simte posesia de parcă ar fi cea mai sublimă fericire. În entuziasmul admirației aș vrea să fac nemuritoare făptura muritoare, transfigurând figura pământească în divină, dând un nou impuls viselor sale de fericire și săvârșind un nou minune pe aripile iubirii. Ce altceva? El o ridică la conacul ceresc, transformându-l într-un obiect de închinare și rugăciune:

Și iată, doamne, am votat să vezi nepoți insubri!

Fără ca o clipă această metamorfoză a iubirii să fi încetat să fie visată și cântată cu maximă seriozitate (îndrăgostiții și chiar domnii filozofi, dacă s-au îndrăgostit vreodată, pot atesta că aceste baga-tale sunt luate cu stil), oda Toate. ' amica Risanata nu s-ar fi format în spiritul lui Fóscolo, iar imaginile cu care el ne prezintă fascinația, bogată în primejdie, a zeiței-prietenului său, nu i s-ar fi prezentat atât de viu și spontan. Dar care este impulsul spiritual care a devenit o magnifică prezentare lirică? Într-adevăr, Foscolo, soldat, patriot, cărturar, agitat de atâtea frământări spirituale, a fost epuizat de acea exaltare? A lucrat această exaltare atât de energic în el, încât l-a forțat să acționeze, oferindu-i noi orientări pentru viața sa practică? Foscolo, căruia în cursul iubirilor sale nu-i lipsise uneori izbucniri de clarviziune, înaintea poeziei sale, liniștind tumultul creației sale, venind în sine și cucerind și dobândind din nou viziunea clară a realității, pune întrebări și încearcă să înțeleagă cu adevărat: ce vrea acea femeie și ce merită. Poate că, în timpul formării imaginii, a existat

Îmi pasă în ea vreo părticică de scepticism, iar dacă urechile noastre nu ne înșală complet, vom observa ici și colo, în odă, un accent de ironie elegantă față de femeie și poetul față de sine însuși, ceva ce nu ar fi avut. a fost făcut într-un spirit mai naiv decât cel al lui Fóscolo, s-a născut așadar o lucrare mai naivă decât a lui. Așa că Fóscolo, un poet care și-a atins totalul realizare și, prin urmare, nu mai este poet până nu se ridică, simte acum nevoia să-și cunoască starea reală, nu își mai formează imaginea pentru că și-a format-o, nu o face. fantezi, dar percepe și povestește. Despre acea femeie, cea divină, el ne va spune mai târziu că avea „o bucată de creier în locul inimii”. Imaginea lirică va fi schimbată pentru noi și pentru el într-un fragment de autobiografie sau. într-o percepţie.

Cu percepția intrăm într-un câmp spiritual nou și vast. Într-adevăr, nu sunt suficiente cuvinte pentru a-i satiriza pe acei gânditori care, acum ca înainte, confundă imaginea cu percepția, făcând din imagine o percepție - arta ca copie, portret sau imitație a naturii, istoria individului și a vremurilor etc. .—și, ceea ce este mai rău, din percepție un fel de imagine care este cuprinsă cu simțurile etc. Dar percepția nu este nici mai mult, nici mai puțin decât o judecată completă. Ca judecată presupune o imagine și categoria și sistemul de categorii mentale care domină imaginea — realitatea, calitatea etc.—. Iar în ceea ce privește imaginea sau sinteza estetică a priori a gândirii și a fanteziei — intuiția — este o nouă sinteză, a reprezentării și categoriei, a subiectului și predicatului, sinteza logică a priori, a căreia ar fi potrivit să se repete ceea ce a s-a spus despre celălalt. În primul rând, în ea, conținut și formă, reprezentare și categorie, subiect și predicat, nu sunt două elemente unite de un al treilea, deoarece reprezentarea este dată în ea ca categorie și categoria ca reprezentare într-o unitate inseparabilă . Subiectul este subiect numai în predicat, iar predicatul este doar un predicat în subiect. Nici percepția nu este un act logic printre alte acte logice, nici cel mai rudimentar și imperfect dintre ele. Cel care știe să înceapă toate

comorile pe care le contine nu este nevoie sa cautam in afara ei determinarile ramase ale logicii, pentru ca din perceptie germina — ea insasi este o germinare sintetica — constiinta a ceea ce s-a intamplat cu adevarat, care in formele ei literare eminente ia numele de istorie, și conștiința universalului, care și în formele sale eminente se numește sistem sau filozofie. Iar filosofia și istoria, datorită legăturii sintetice a judecății perceptive unde se nasc și în care trăiesc, constituie unitatea superioară pe care au descoperit-o filosofii, identificând filosofia și istoria. Bărbații de bun simț au găsit și ei această dezvoltare, în felul lor, avertizând că ideile suspendate în aer sunt fantome și că ceea ce este adevărat și ceea ce merită să știi sunt faptele reale, faptele care se întâmplă. Percepția — varietatea percepțiilor — poate explica de ce intelectul uman tinde să iasă în afara lor, creând o lume de tipuri și legi, guvernată de măsurători și relații matematice, adică de ce, pe lângă filozofie și din istorie, științele naturii iar matematica se formează.

Nu este misiunea mea să dau aici o schiță a logicii, așa cum am dat și dau o schiță a esteticii. Așadar, lăsând să determinăm și să dezvoltăm tabloul logicii și cunoașterea intelectuală, perceptivă și istorică, voi relua firul discursului, fără a pleca acum de la presupunerea artistică și intuitivă, ci de la cea logică și istorică, care a depășit-o pe cea intuitivă. , elaborând imaginea în percepție. Își găsește spiritul satisfacție în acest fel? Cu siguranță; toată lumea cunoaște satisfacțiile foarte vii ale cunoașterii și științei; Toată lumea cunoaște emoția care ne invadează atunci când descoperim chipul adevărului ascuns în iluziile noastre și, deși acest chip este teribil, descoperirea ei este legată de o profundă voluptate, care este satisfacția de a poseda adevărul. Dar este această satisfacție,

probabil, diferită de cea anterioară a artei, completă și terminată? Pe lângă satisfacția de a cunoaște realitatea, nu?

Apare și nemulțumirea? Este, de asemenea, foarte adevărat. Nemulțumirea de a fi cunoscut se manifestă – așa cum știe toți experimental – prin gâdilatul acțiunii. Este bine să cunoști situația reală a lucrurilor, dar trebuie să o cunoști pentru a acționa; Este bine să cunoști lumea, dar trebuie să o cunoști pentru a o schimba: tempus cogsioscendi, tempus destruendi, tempus renovandi.Nimeni nu se oprește la cunoaștere, nici măcar scepticii sau pesimiștii care, în virtutea acelei cunoștințe, iau asta sau acea atitudine. , ei adoptă cutare sau cutare mod de viață. Fixarea cunoștințelor dobândite, reținerea după ce am înțeles, și fără ce „știința nu se face” – ca să repet cuvintele lui Dante –-, formarea tipurilor, legilor și canoanelor măsurării, științelor naturale și matematice, la care am tocmai s-au referit, depășesc actul teoriei, pornind din actul acțiunii.Nu numai că fiecare știe experimental și poate întotdeauna să o demonstreze cu cunoștințele faptelor, că lucrurile merg așa, dar, dacă te gândești bine , vezi ca ei nu pot sa nu mearga asa.A fost o vreme – astazi nu putini platonici, mistici si asceti o afirma – cand se credea ca a cunoaste inseamna a ridica sufletul la Dumnezeu, la Idee, la o lumea ideilor, până la Absolut, care înlocuiește lumea fenomenală umană.Și este firesc ca atunci când sufletul, înstrăinat de sine de un fenomen împotriva naturii, a ajuns în acea sferă superioară, a transformat Pământul în auto-absorbție, pentru că și-a dorit și puteam să trăiesc acolo perpetuu fericit și inactiv, din moment ce am găsit un gând care nu era un gând și care s-a lovit de o realitate care nu era realitate. Dar când – cu Vico, cu Kant, cu Hegel și cu alți ereziarhi – cunoașterea a coborât pe Pământ și nu a fost concepută ca o copie mai mult sau mai puțin palidă a unei realități imobile, ci ca o opera umană continuă, care produce, nu abstractă. idei, ci concepte concrete, care sunt silogisme sau judecăți istorice, percepții ale realului, practica nu este ceva care reprezintă o degradare a cunoașterii, o confuzie a Raiului pe Pământ sau a Paradisului pe Iad, nici ceva care poate fi rezolvat 0

de la ce ne putem abține, ci mai degrabă reiese din teoria însăși, ca o cerință a acesteia, fiecare practică corespunzând teoriei sale. Gândirea noastră este gândirea istorică a unei lumi istorice, un proces de dezvoltare a unei dezvoltări, iar calitatea unei realități abia s-a pronunțat când calitatea nu mai este valabilă, deoarece ea însăși a produs o nouă realitate, căreia o nouă calitatea corespunde.. O nouă realitate, care este viața economică și morală, și care schimbă omul intelectual în omul practic, în politicianul, sfântul, industriașul și erou și elaborează sinteza practică a priori, dând loc unui „nou sentiment”. , o nouă dorință, în care spiritul nu se poate opri, pentru că cere, înainte de toate, ca materie nouă, o nouă intuiție, o nouă lirică, o nouă artă.

În felul acesta, termenul extrem al seriei este sudat – așa cum anunțasem deja la început – cu primul termen, iar cercul este închis și călătoria începe din nou; traseul, care este o resursă a cursului deja făcut, din care provine conceptul lui Vico, exprimat cu cuvântul pe care el însuși l-a făcut clasic de reflux. Dezvoltarea pe care am trasat-o explică independența artei și motivele pentru care pare dependentă de cei care concep doctrinele eronate - hedoniști, moraliști, conceptiști etc. - pe care le-am criticat mai sus; dar avertizând atunci când îi critică că toți au conținut latura lor de adevăr. Dacă întrebi care este activitatea reală dintre diferitele activități ale spiritului sau dacă toate sunt reale, trebuie să răspunzi că niciuna dintre ele nu este reală, deoarece doar activitatea tuturor acelor activități care nu se sprijină pe niciuna dintre ele în mod special. e real. Dintre diferitele sinteze pe care le-am distins, doar sinteza sintezei este reală, Spiritul, care este adevăratul Absolut, actus-parus.Dar pe de altă parte, și din același motiv, toate sunt reale în unitatea spiritului, în fluxul și refluxul etern, care este constanta și realitatea sa eternă. Cei care au văzut și văd conceptul, istoria, matematica, tipul, morala, plăcerea și orice altceva în artă au dreptate, pentru că în artă

Atte, grație unității spiritului, acestea și altele apar. Ca această acțiune a lor, și unilateralitatea energetică a artei ca altă formă particulară, care tinde să le reducă la una singură, explică trecerea de la o formă la alta, realizarea unei forme în alta și dezvoltarea ei. Dar aceiași gânditori se înșală în virtutea distincției, care este momentul inseparabil al unității, datorită modului în care îi regăsesc, toate în același timp, abstract și confuz. Pentru că conceptul, tipul, numărul, măsura, moralitatea, utilitatea, plăcerea și durerea sunt în artă, fie ca antecedente, fie ca urmare, fie mai bine spus, ca antecedente și ca urmare. De aceea sunt date fie ca presupuneri anterioare – slabe și uitate, ca să folosesc o expresie preferată a lui De Sanctis –, fie ca presentimente. Fără aceste presupuneri anterioare, fără această premoniție, arta nu ar fi artă și nici nu ar fi artă - și toate celelalte forme ale spiritului ar fi perturbate de aceasta - dacă acele cerințe ar fi impuse artei ca artă, care este şi nu poate fi.fi altceva decât simplă intuiţie. Artistul este întotdeauna fără vină din punct de vedere moral sau filozofic, chiar dacă arta lui are ca subiect o morală sau o filozofie inferioară. Ca artist, nu lucrează sau raționează, ci mai degrabă pictează, cântă, poetizează și, pe scurt, se exprimă. Dacă am adopta un alt criteriu, ar trebui să condamnăm poezia homerică, la fel ca criticii italieni din secolul al XVII-lea sau francezii din vremea lui Ludovic, violente, crude, slab educate. Se poate face critica filozofiei care stă în poezia lui Dante; dar acea critică va pătrunde ca printr-o gaură în subsolul attei dantesc, lăsând pământul liber, care este artă. Niccolò Machiavelli a putut dezrădăcina idealul dantesc, recomandând ca eliberator nu un papă sau un împărat străin, ci un tiran sau prinț național; dar nu va fi reușit să smulgă din rădăcină lirismul dantesc al acelei aspirații. De asemenea, putem recomanda ca copiilor să nu li se permită să vadă sau să citească anumite tablouri și anumite cărți, romane și drame; dar asta este recomandat

datarea și interzicerea vor acționa în sfera practică și vor cădea, nu asupra operelor de artă, deși cărțile și pânzele servesc drept instrumente pentru reproducerea artei și, ca atare, lucrările practice au un preț pe piață care poate fi tradus în bani sau în natură. , se pretează să fie închise într-un dulap, un dulap sau în „focul deşertăciunilor”, à la Savonarola. Confundând, dintr-un imbold neînţeles pentru unitate, diferitele faze ale dezvoltării şi pretinzând că morala domină. arta, în actul în care, dimpotrivă, cea din urmă o domină pe cea dintâi, sau că arta o domină știința, în actul în care cea din urmă o domină sau o depășește pe cea dintâi, sau că a fost deja dominată de viață: iată pe care unitatea bine înțeleasă, care este în același timp distincție riguroasă, trebuie să o evite și să o împiedice cu orice preț.

Ea trebuie prevenită și evitată cu orice preț, deoarece determinarea ordonată a diferitelor etape ale cercului face posibilă înțelegerea, nu numai a independenței și dependenței diferitelor forme ale spiritului, ci și a păstrării ordonate a uneia în alte. Dintre problemele care apar pe această parte, îmi este convenabil să menționez una, sau să revin asupra ei, pentru că am menționat-o deja ca referință: cea a relației dintre fantezie și logică, dintre artă și știință. Această problemă este în esență aceeași cu cea care apare atunci când se încearcă stabilirea distincției dintre poezie și proză – distincție atât de veche încât apare deja în Poetica lui Aristotel. Distincția nu constă în vorbirea liberă sau legată, poate exista poezie în proză – romane, comedii – și proză în metru – poeme didactice sau didactice și filozofice. Vom ajunge în sfârșit la un criteriu mai intim, care este cel deja clarificat, al distincției dintre imagine și percepție, intuiție și judecată, poezia fiind expresia imaginii și proza fiind expresia imaginii. de judecată sau de concept.

Dar, de fapt, cele două expresii, ca expresii, sunt de aceeași natură și au aceeași valoare estetică, deoarece dacă poetul este textierul sentimentelor sale, prozatorul este și textierul sentimentelor sale, adică un poet, cu sentimentele care decurg din cercetare și în

investigarea conceptului. Nu există niciun motiv să dăm numele de poet autorului unui sonet și să-l negăm celor care au scris Metafizica, Summa Théologien, Noua Știință sau Fenomenologia Spiritului, celor care au povestit poveștile Războiul Peloponezian. , a politicii lui Augustus sau Tiberius sau a „istoriei universale”, în ale cărei lucrări există atâta presiune și atâta forță lirică și reprezentativă ca în orice sonet sau poem. Toate distincțiile care s-au încercat să rezerve calitatea poetică poetului și să o tăgăduiască prozatorului sunt asemănătoare cu acele pietre care sunt duse cu trudă în vârful muntelui înalt și apoi aruncate pe vale. Este clar că există o interferență, dar pentru a o determina nu este necesar să separăm poezia și proza în maniera logicii naturalistice ca două concepte coordonate pur și simplu opuse între ele, ci mai degrabă să le concepem ca dezvoltare, ca

trecere de la poezie la proză. În această trecere, poetul, grație unității spiritului, nu numai că presupune o materie pasională, ci fură pasiunea ridicând-o la personalitatea poetului - pasiune pentru artă - în același mod în care gânditorul sau prozatorul. nu numai că își șterge personalitatea în fața pasiunii pentru știință, ci mai degrabă se folosește și se folosește de forța intuitivă, din care se naște judecățile sale, exprimate cu pasiunea, care le înconjoară, motiv pentru care apare în el, pe lângă caracterul științific, caracterul artistic. Putem oricând contempla acest caracter artistic, asumându-și tocmai caracterul științific, dezinteresat de el și de critica științei, pentru a ne bucura de formele estetice pe care le-a luat în el. Ceea ce dă naștere la faptul că știința aparține, sub diferite aspecte, istoriei științei și celei literaturii și că, printre diferitele genuri de poezie pe care retoricii le enumeră, este cel puțin capricios să respingem „poezia în proză”, care este uneori o poezie mult mai curată decât poezia prezumtivă a poeziei. Referitor la o altă problemă de același fel, la care m-am referit deja, voi face bine să o aduc înapoi aici. Vorbesc despre problema relației dintre artă și morală care a fost negat ca identificare imediată a unuia cu celălalt, problemă care restabili

Repetăm din nou, afirmând că așa cum poetul salvează, în eliberarea altor patimi, pasiunea pentru artă, tot așa salvează în aceasta și conștiința datoriei – datoriei față de artă. Fiecare poet este moral, în actul creator, pentru că îndeplinește o funcție sacră.

Ordinea și logica diferitelor funcții ale spiritului, făcându-le pe unele necesare în raport cu celelalte și, prin urmare, toate necesare, relevă eroarea negărilor care se fac de obicei unora în numele celorlalți; eroarea filozofului - Platon - și a moralistului - Proudhon sau Savonarola - și a omului naturalist și practic - sunt atâtea nume de menționat, încât nu voi aminti niciunul - care resping arta și poezia și, în același timp, ale artistul care nu face nimic încă cu critica, cu știința, cu practica și cu morala, așa cum au făcut atât de mulți romantici în mod tragic și atât de mulți decadenți fac din nou comic în zilele noastre. Greșeli și nebunii, pe care le trecem ca pe jar, fideli scopului nostru de a nu lăsa pe nimeni nemulțumit, pentru că este evident că ele conțin un aspect pozitiv alături de negație, ca protest față de anumite concepte false și anumite manifestări false ale artei. , de știință, practică și moralitate. (Platon, de exemplu, împotriva ideii de poezie ca înțelepciune, Savonarola împotriva civilității nu foarte austere, leneșe și curând dizolvate a Renașterii etc.) Dar este o nebunie să ne gândim doar că, fără artă, ar exista nici o filozofie, pentru ca i-ar lipsi tot ce ii conditioneaza problemele si i-ar fi luat aerul respirabil daca ar vrea sa-si mentina magazinele in fata celor de arta. Practica, etica, la rândul ei, nici nu este practică, dacă nu este plină de aspirații sau, cum se spune acum, de idealuri, de „imaginația încântătoare”, care este pe scurt artă. Prin convertire, artă fără morală - arta care uzurpă printre decadenți titlul de „frumusețe pură”, și căreia îi tămâie astăzi ca în holocaust unui idol diabolic – datorită efectului deficitarului.

Morala în viața în care se naște și care o înconjoară, se descompune ca artă, devenind capriciu, poftă și șarlatanie, făcând din artist un lacheu al unor astfel de lucruri și un sclav al intereselor sale zadarnice și personale.

Împotriva ideii de cerc în general, care servește atât de puternic la clarificarea relațiilor de independență a artei și a altor forme spirituale, s-a ridicat obiecția că descrie lucrarea spiritului ca o face și o desfacere obositoare și monotonă, ca o întoarcere monotonă asupra propriei persoane, nu merită să-ți faci vreo problemă. Desigur, nu există nicio metaforă care să nu se preteze la batjocură și la caricatură; dar aceasta în sine ne obligă să revenim serios la gândul care este exprimat în metaforă. Gândul nu este repetiția sterilă a fluxului în refluxul lucrurilor, ci îmbogățirea continuă a fluxului în reflux și a refluxului în reflux. Ultimul termen, care ține locul primului, nu este primul dinainte, pentru că este deja prezentat cu o multiplicitate și precizie de concepte, cu o experiență de viață trăită și lucrări contemplate pe care primul termen nu o avea înainte, servind drept materie pentru o artă mai înaltă, mai rafinată, mai complexă și mai matură. Deci, în loc să se întoarcă asupra ei însăși, mereu la fel, ideea de cerc nu este altceva decât adevărata idee filozofică a progresului, a creșterii perpetue a realității și a spiritului însuși, unde nimic nu se repetă, cu excepția ideea de acreție. Nu se va spune în fața unui om care merge că mergând nu se mișcă, pentru că își mișcă mereu picioarele cu același ritm.

O altă obiecție, sau mai degrabă o altă umbră de protest, este uneori trasă, deși inconștient, împotriva aceleiași idei: neliniștea care apare în acestea sau în altele, încercarea de a rupe și salva cercul care este legea vieții și de a ajunge într-o regiune. unde ne putem odihni de atâtea rătăciri și aventuri, și așteptăm pe mal, aproape

a vârtejului pe care l-au format valurile aspre. Dar am avut deja ocazia să spun în ce constă această odihnă. Este o negare eficientă a realității, deși poate părea o ridicare și o sublimare a acesteia. La această odihnă se ajunge cu siguranță, dar este moartea; moartea individului, nu a realității, care nu moare și care se bucură și nu suferă cu cariera sa. Sunt alții care visează la o formă spirituală superioară în care se rezolvă cercul, cu o formă care trebuie să fie Gândul Gândirii, unitatea Teoreticului cu Practicul, Iubirea, Dumnezeu sau cum vrei să-i spui, fără să-ți dai seama că aceasta Gândul, această unitate, această Iubire, acest Dumnezeu există deja în cerc și prin cerc și ele duplică, inutil, o investigație deja efectuată, sau repetă ceea ce a fost deja găsit, printr-o metaforă, în mitul altei lumi. care conține aceeași dramă a singurei lumi.

Dramă pe care până acum am desenat-o așa cum este cu adevărat, ideală și extratemporală, folosind cuvintele care servesc la indicarea ordinii logice; ideal și extratemporal, pentru că nu există atom sau individ în care să nu se lupte complet, în același mod în care nu există nici o

particulă a Universului în care spiritul lui Dumnezeu să nu sufere. Dar momentele ideale, indivizibile în drama ideală, pot fi văzute ca fiind împărțite în realitatea empirică, care este aproape un simbol corpulent al distincției ideale. Nu este că idealitatea și adevărata realitate sunt împărțite; este că ele apar împărțite empiric celor care le observă prin desenarea unor tipuri, pentru că nu există altă modalitate de a le observa decât de a determina în tipuri individualitatea fenomenelor care le atrag atenția, cu excepția cazului în care distincțiile ideale sunt sporite și exagerate. Deci se pare că artistul, filozoful, istoricul, naturalistul, matematicianul, omul de afaceri și omul bun procedează într-un mod diferit, că sferele culturii artistice, filosofice, istorice, naturalistice, matematice sunt diferite. şi etică în ciuda legăturii dintre respectiv

diferite sfere, și că chiar și în viața Umanității, în secolele și epocile în care este împărțită, în care sunt reprezentate una sau alta sau unele dintre formele sale ideale, există epoci fantastice, religioase, speculative, naturaliste. , industriale. , pasiunile politice, entuziasmul moral, cultul plăcerii etc., și care sunt fluxuri și reflux mai mult sau mai puțin normale și hotărâte. Dar istoricul extrage diferența perpetuă din uniformitatea indivizilor, claselor și perioadelor. Cine are conștiința unui filozof realizează unitatea în diferență, iar filosoful-istoric vede în această diferență progresul ideal, precum și progresul istoric.

Dar să vorbim acum o clipă şi despre empirişti, pentru că nu există nicio îndoială că empirismul este ceva, şi să ne întrebăm în ce fel de tipuri este formulată epoca noastră şi din ce fel de tipuri tocmai a apărut; Să ne întrebăm, într-un cuvânt, care este caracterul dominant al timpului nostru. La care întrebare ni se va răspunde, cu voce tare, și din mai multe sectoare în același timp, că epoca noastră este, sau a fost, naturalistă în cultură și industrială în practică, negându-i, în acest sens, orice măreție filozofică și toată măreția. artistic. Dar din moment ce – și avem deja empirismul în pericol – nicio epocă nu poate trăi fără filozofie și fără artă, epoca noastră a avut și artă și filozofie, în măsura și în modul în care le-a putut avea. Iar filosofia sa și arta sa, prima imediat, a doua mediat, sunt puse înaintea gândirii, ca documente care demonstrează ce a fost cu adevărat timpul nostru, în complexitatea și integritatea sa, prin interpretarea căreia putem să lămurim punctul pe care îl avem. trebuie să apară datoria.

Artă contemporană, senzuală, nesățioasă în deliciul plăcerilor, brăzdată de încercări tulburi către o aristocrație neînțeleasă, care punctează ca un ideal voluptuos, arogant sau crud; oftând spre un misticism totodată egoist și voluptuos; fără credință în Dumnezeu și fără credință în gând; neîncrezător, pesimist și foarte puternic pentru a ne face să cădem în astfel de stări sufletești; această artă,

pe care moraliștii o condamnă cu adevărat, atunci când sunt studiate în rădăcinile sale cele mai profunde și în geneza ei, îndeamnă la acțiune,

care nu îndrăznește să condamne, să reprime sau să îndrepte arta, ci să îndrepte viața mai energic către o morală mai sănătoasă și mai profundă, care va fi mama. a unei mai nobile artă a conținutului și voi spune că, în plus, a unei mai nobile filozofii. Mai nobil decât cel al epocii noastre, incapabil să realizeze nu numai religia, știința, însăși, ci și arta însăși, care a devenit un mister profund, sau mai degrabă o serie de prostii oribile de uz de pozitiviști, neocritici, psihologi și pragmați, care până acum au reprezentat aproape exclusiv filosofia contemporană și care s-au întors – pentru a recâștiga noi forțe și a maturiza noi probleme – la formele cele mai copilărești și grosolane la determinarea conceptelor despre artă.

A PATRA LECȚIE

CRITICA SI ISTORIA ARTEI

Critica literară și artistică a fost adesea concepută ca un pedagog tiranic și capricios, care dă ordine arbitrare, impune interdicții, acordă licențe și favorizează sau dăunează lucrărilor, determinându-le soarta prin binele lui Dumnezeu indiferent de ceea ce se întâmplă . De aceea artiștii fie se supun ei cu smerenie și măgulitor, deși îl urăsc în inimă, fie, când nu-și ating scopul, fie mândria îi împiedică să coboare în asemenea oficii de curte, se revoltă împotriva ei, negând utilitatea ei, imprecarea, hulirea sau compararea – amintirea este personală – criticul cu un măgar care intră într-un magazin de porțelan și distruge cu ungulae quadra-pedante soni tu produsele delicate ale artei care se uscau la soare (1). Vina este, de această dată, a artiștilor care nu știu ce este critica și care așteaptă favoruri pe care critica nu le poate acorda sau se tem de rău pe care nici critica nu le poate provoca. Așa cum niciun critic nu poate transforma pe cineva care nu este artist într-un artist, nici un critic nu poate, prin imposibilitate metafizică, să anuleze, să învingă sau să atace cu blândețe artistul care este cu adevărat. Aceste lucruri nu s-au întâmplat niciodată în cursul istoriei și nici nu s-au întâmplat în zilele noastre și putem asigura cu siguranță că nu se vor întâmpla nici în viitor. Dar alteori aceiași critici, sau pseudo-critici, iau de fapt aerul de pedagogi, oracole, ghiduri de artă,

(1) Croce face aluzie la o controversă a lui cu Josue Carducci, în care gloriosul poet italian a aplicat astfel de nume afectuoase autorului acestui Breviar.

a legiuitorilor, a văzătorilor sau a profeților, ordonând artiștilor să facă cutare sau cutare, să-și indice temele declarând unele chestiuni poetice și altele nu, să manifeste nemulțumire față de arta care se produce acum, dorind să semene cu cea care a fost făcută. în aceasta sau în cealaltă epocă trecută, sau că ei întrezăresc ceea ce prezic într-un viitor îndepărtat sau apropiat. Acești critici îl cenzurează pe Tasso pentru că nu este Ariosto, Leopardi pentru că nu este Metastasio, Manzoni pentru că nu este Alfieri și DAnnunzio pentru că nu este Berchet sau fratele Jacopone. Acești critici, pe scurt, desenează silueta a ceea ce trebuie să fie marele viitor artist, înghesuindu-l cu

etică, filozofie, istorie, limbaje, metrică, procedee coloristice și arhitecturale, tot ceea ce, după părerea lor, a acestor critici, viitorul are nevoie de artist. De această dată este clar că vina este a criticilor, iar artiștii fac bine să trateze acest animal feroce al criticii așa cum le tratează animalele, pe care încearcă să le îmblânzească, să le rog și să dezamăgească atunci când ne oferă un serviciu și pe cine. sunt abandonati si dusi la abator dupa ce ne-au asigurat folosirea de care aveam nevoie de la ei. Să spunem însă, în cinstea criticii, că asemenea critici capricioși nu sunt tocmai critici, ci artiști, artiști eșuați, care tind cu ardoare către o anumită formă de artă pe care nu au reușit să o realizeze, fie pentru că tendința era contradictorie. și goale, sau pentru că le-ar lipsi forțele eficiente pentru a-l realiza. Acești critici capricioși poartă atât de mult amărăciunea idealului neatins în spiritul lor încât deplâng absența lui peste tot și cer prezența lui peste tot. Alții sunt artiști care, departe de a fi eșuat, și-au atins complet idealul, dar care, mânați de aceeași energie a personalității lor, sunt incapabili să se lase să înțeleagă și să înțeleagă alte forme de artă decât cele personale, găsindu-se dispuși să respingându-le cu violență, și cu o asemenea negare ajutând odium jigolinum, gelozia artistului față de artist, invidia , care este un defect, fără îndoială, dar un defect care a pătat adesea artiști excelenți și la care

Trebuie să tratăm cu aceeași îngăduință pe care o avem față de defectele femeilor, atât de greu de separat, după cum știm deja, de bunătatea lor. Artiștii înșiși ar trebui să răspundă încet la acești alți artiști critici:

— Continuă să faci ceea ce faci atât de minunat și lasă-ne să facem ceea ce putem face.

Și artiștilor eșuați și criticilor improvizați:

— Nu te aștepta să facem ceea ce tu nu ai știut să facem și lasă-ne în pace cu lucrarea ta de viitor, despre care nici tu, nici noi nu știm niciun cuvânt.

În practica actuală și actuală nu se răspunde în acest fel, deoarece pasiunea joacă un rol în ea, dar acesta este, totuși, răspunsul logic, iar cu acel răspuns întrebarea s-ar termina logic, deși putem profeți că zambra va nu se termină și asta va dura atâta timp cât vor fi artiști, artiști intoleranți și artiști eșuați în lume: întotdeauna.

Există o altă concepție a criticii care se exprimă, nu mai ca anterioară cu pedagogul și tiranul, ci cu magistratul și judecătorul. Această concepție atribuie științei rolul, nu de a promova și îndruma viața artei - care este ghidată și promovată doar de Istorie, de mișcarea complexă a spiritului în fluxul său istoric - ci pur și simplu de a discerne, în arta pe care o are. s-a întâmplat deja, frumosul din urât, sfințind frumosul și mustrând urâtul, cu solemnitatea sentințelor austere și chibzuite care sunt proprii judecătorului și magistratului. Dar mă tem că nici cu o altă definiție nu vom scăpa de critica de

inutilitatea ei, deși inutilitatea schimbă acum motivul argumentării. Chiar avem nevoie de critici pentru a desluși frumosul de urât? Însăși producția de artă se reduce, în puritate, la acest discernământ, pentru că artistul dobândește puritatea expresiei eliminând urâtul care încearcă să-l invadeze; Urâtul sunt pasiunile sale bărbătești care luptă împotriva pasiunii sale artistice pure; sunt debitele tale

ìities, prejudecățile lor, confortul lor, a lăsa lucrurile să plece, a face lucrurile în grabă, a avea două lumânări aprinse, una pentru artă și alta pentru privitor, pentru editor sau pentru om de afaceri, toate lucrurile care împiedică artistul să devină fiziologic. gestaţia. , panoul normal al expresiei sale de imagine... Poetul este, de fapt, împiedicat de versul care sună şi creează, pictorul de desenul sigur şi culoarea armonioasă, compozitorul de melodie. Lucruri care, dacă nu ne apărăm cu prudență de îndemnul lor, vor avea ca rezultat versuri sonore și goale, inexactități, discordanțe și discordanțe în lucrări. Artistul, în actul de a produce, este un judecător, și un judecător foarte sever al lui însuși, de la care nimic nu scapă — nici măcar ceea ce scăpa altora — și alții discern, în spontaneitatea contemplației, imediat și benign, unde artistul a fost un artist și acolo unde artistul a fost un om, un om sărac; în care fragmente de lucrări domnesc entuziasmul liric și fantezia creatoare și în care alții fantezia și entuziasmul au fost temperate pentru a lăsa loc altor lucruri, care par a fi artă și care — considerate sub acest aspect al ficțiunii — sunt numite urâte. Care este scopul sentinței de critică când a condamnat deja gustul sau geniul? Geniul și gustul sunt oamenii, sunt legiune, sunt consimțământul general și popular. Ceea ce spunem este atât de adevărat încât judecățile criticii ajung întotdeauna la noi destul de târziu, forme consacrate deja solemn consacrate de aplauzele universale — aplauzele spontane nu trebuie confundate cu zvonurile și lingușirile lumești și cu constanța gloriei.cu volubilitatea norocului—■ sau condamnând urâțenia deja condamnată, îndurată și uitată, sau chiar lăudată doar verbal, dar fără conștientizarea a ceea ce se spune, pentru că a urmat un steag sau pentru că s-a înrădăcinat în încăpățânare, Critica, concepută ca un magistrat, strică morții și dă viață nouă. în viu care este foarte viu, închipuindu-și că infuzia lui este suflarea dătătoare de viață a lui Dumnezeu, săvârșind o lucrare inutilă, pentru că este inutil să repeți mai bine și mai frumos lucrarea care s-a făcut înainte. Spune-mi dacă criticii sau legiunea de cititori s-au hotărât

Am văzut măreția lui Dante, Shakespeare sau Michelangelo. Dacă acestei falange de cititori, care au aclamat și continuă să aclame aceste genii, li se alătură, așa cum este firesc, scriitori și critici profesioniști, aclamația lor nu diferă, în acest sens, de cea a celorlalți, nici de cea a celorlalți. copiii și ai oamenilor, toți la fel de gata să-și deschidă inimile în prezența frumuseții, care vorbește tuturor și care uneori nu îndrăznește să vorbească pentru a desface fruntea aspră a unui critic-judecător.

Apare o a treia concepție a criticii: critica ca interpretare sau exegeză, care joacă săracul înaintea operei de artă, limitându-se la meseria umilă a celui care scoate praful lucrurilor, le pune într-o lumină bună, povestește anecdote ale timpului. în care a fost pictat un tablou sau a lucrurilor pe care le reprezintă și explică formele lingvistice, aluziile istorice și ipotezele sau idealurile istorice anterioare ale unui poem. Într-un caz sau altul, misiunea ei îndeplinită, această critică lasă arta să lucreze spontan în spiritul contemplatorului sau al cititorului, care va judeca așa cum îi spune gustul său intim că trebuie să judece. Criticul, în acest caz, seamănă cu un cicerone cult sau cu un profesor răbdător și discret. „Critica este arta de a învăța să citești”, a spus cu precizie un critic celebru; definiție care și-a avut ecoul. Astăzi nimeni nu contestă utilitatea ghizilor de muzeu, a ghizilor de expoziție și a profesorilor de lectură, cu atât mai puțin a ghizilor și a profesorilor erudit, care știu atâtea lucruri, ascunse de ochii majorității, și cărora atâtea lumini ne pot oferi. Nu doar cea mai îndepărtată artă pentru noi are nevoie de aceste ajutoare, ci și arta unui trecut apropiat, care se numește contemporan și care, deși oferă materiale și forme care ni se par clare, nu ne sunt întotdeauna complet clare. De multe ori este nevoie de un efort considerabil pentru a pregăti oamenii să simtă frumusețea unei poezii sau a oricărei opere de artă, născute, după cum se spune, ieri. Prejudecăți, obiceiuri și uitare

Ele formează o barieră de netrecut în jurul acelei lucrări și avem nevoie de mâna expertă a interpretului sau comentatorului pentru a le dărâma și a scăpa de ele. Critica, cu acest înțeles, este cu siguranță foarte utilă, dar nu știm de ce ar trebui să o numim critică, întrucât o astfel de formă de muncă are propriul nume de interpretare, de comentariu, de exegeză. Ar fi indicat, cel puțin, să nu-i spunem critică, pentru a evita o neînțelegere supărătoare.

Greșit, pentru că critica încearcă să fie, vrea să fie și este altceva: nu vrea să invadeze arta, nici să redescopere frumusețea frumosului și urâțenia urâtului, nici să joace mărunt și neînsemnat în fața artei, ci devenind. mare în fața artei mari, fiind, într-un anumit sens, superior artei însăși (1). Ceea ce este, prin urmare, o critică legitimă și adevărată.

În primul rând, este vorba, în același timp, de trei lucruri pe care deja am încercat să le clarific, trei lucruri care sunt toate condițiile sale necesare și fără de care critica nu ar putea apărea. Fără momentul artei - și arta împotriva artei este, într-un anumit sens, după cum am văzut, critica numită productivă, auxiliară producției și care reprimă unele forme productive cu avantajele altora - criticii ar lipsi de materie despre ceea ce a face exerciţii fizice. Fără gust – critică de judecată – criticului i-ar lipsi experiența artei, a artei care a intrat în spiritul său, extrasă din non-artă și savurat împotriva ei. Și, în sfârșit, această experiență ar lipsi fără exegeză, fără a înlătura obstacolele fanteziei reproductive, dând spiritului acele presupuneri prealabile ale cunoștințelor istorice de care are nevoie și care sunt lemnele de foc care vor ști să ardă în focul fanteziei sale. .

Dar înainte de a continua, va fi necesar să se rezolve

(1) Este un moment frumos pentru critic ca și pentru poet când unul și celălalt pot, fiecare în sensul potrivit, să exclame cu acest bătrân: am găsit-o. „Poetul găsește regiunea în care. geniul lui poate trăi, se desfășoară de acum înainte; criticul găseşte instinctul şi legea acestui geniu” (Sainte-Beuve: Portrete literare, 1-il).

o mare îndoială care ne-a fost prezentată și care tinde să se repete foarte frecvent, atât în literatura filozofică, cât și în gândirea comună, și că, dacă ar fi justificată în vreun fel, ar compromite nu numai posibilitatea criticii despre care noi au discutat, dar și din aceeași fantezie și gust reproductiv. Adunarea, așa cum o face exegeza, a elementelor care contribuie la formarea artei altora – și a lucrării noastre trecute atunci când ne apăsăm memoria și ne consultăm notițele pentru a ne aminti ce eram în momentul în care am produs-o – este cu adevărat posibil, precum și reproduce și în fantezie opera de artă cu fațetele ei autentice? Poate fi completă colecția de materiale de care avem nevoie? Oricât de completă ar fi, fantezia va fi supusă acestui material în opera sa de reproducere? Nu va funcționa ca o nouă fantezie, introducând material nou? Nu va fi forțat să se întâmple așa din neputință, reproducând ceea ce este străin și ce este trecut? Reproducerea individului, a individuului ineffabile, este de conceput, când toată filosofia sănătoasă învață că numai universalul este reproductibil pentru veșnicie? În consecință, poate că reproducerea operelor de artă străine sau a celor aparținând trecutului ar putea să nu fie o simplă imposibilitate? Reproducerea operei de artă, care este de obicei considerată un fenomen pașnic în conversația obișnuită și care este presupunerea prealabilă, tacită sau expresă, a tuturor disputelor despre artă, nu va fi, întâmplător - așa cum se spunea despre istoria în general. – o reuniune fabuloasă?

Într-adevăr, făcând conjecturi despre problemă puțin din exterior, pare cu totul neplauzibil că credința fermă care se dă în toată lumea să fie lipsită de temelie, mai ales dacă se observă că aceiași care teoretizează în mod abstract neagă posibilitatea reproducerii, sau cum se spune, absolutul gustului, ei sunt cei mai tenace în a menține judecăți personale despre gust și simt destul de bine diferența dintre a afirma că îmi place vinul sau nu-mi place, pentru că se potrivește bine sau prost cu organismul meu filosofic. sau pentru a afirma că o poezie este frumoasă și alta urâtă. A doua ordine a judecăților – așa cum a demonstrat Kant în a

analiza clasică - poartă cu ea pretenția incontrolabilă de valabilitate universală, iar spiritele devin pasionate, iar în vremurile cavalerești au existat chiar oameni care, cu sabia în mână, apărau frumusețea

Ierusalimului, fără ca noi să știm că nimeni nu a permis. ei înșiși să fie uciși pentru a apăra dacă vinul este plăcut sau nu. Nu merită să obiectăm că lucrările stângace din punct de vedere artistic i-au mulțumit pe mulți, pe unii sau, în cele din urmă, pe propriul lor autor, pentru că asta nu demonstrează că au făcut plăcere – nimic nu se poate naște în spirit fără acordul lui și fără o relativă plăcere – dar că plăcerea este plăcere estetică și se bazează pe o judecată a gustului și a frumuseții. Dacă trecem de la considerația extrinsecă la cea intrinsecă, merită să repetăm că obiecția împotriva concepției de reproducere estetică se întemeiază, la rândul său, pe o realitate concepută ca un cuplare de atomi sau ca abstract monistă, compusă din particule care nu nu Au comunicare între ele și sunt doar armonizate în exterior. Dar realitatea nu este asta, pentru că realitatea este unitate spirituală. În unitatea spirituală nimic nu se pierde. Tot ce este în ea este stăpânire veșnică. Nu numai reproducerea artei, ci în general memoria oricărui fenomen - care este reproducerea intuițiilor - ar fi de neconceput fără unitatea realului, iar dacă Cezar și Pompei n-am fi noi înșine, adică acel univers care s-a determinat pe sine. un timp ca Cezar și Pompei și acum este hotărât că trăim cei din noi, nu am putea avea nicio idee despre Cezar și Pompei. Și întrucât individualitatea este ireptoductibilă și numai universalul este reproductibil, va fi cu siguranță o doctrină a filozofiei sănătoase, dar a filozofiei scolastice sănătoase, care a despărțit universalul de individ, ceea ce a făcut din acesta din urmă accidentul celui dintâi – praful de atunci. devine nimic – și nu știa că universalul adevărat este universalul individualizat, că singurul universal adevărat este universalul individualizat, că singurul effabile adevărat este ceea ce se numește ineffabile, concretul și individualul; Pe scurt, ce contează dacă aveți materialul pregătit pentru a reproduce cu deplină acuratețe tot

opere de artă sau o anumită operă de artă din trecut? Reproducerea pură a trecutului este, ca orice opera umană, un ideal care acționează în infinit și care, prin urmare, acționează întotdeauna în modul care permite formarea realității în fiecare clipă de timp. Există o nuanță în poezie a cărei amploare ne scapă? Nimeni nu va putea afirma că acea nuanță, despre care avem o viziune crepusculară care nu ne mulțumește acum, nu va fi mai bine determinată în viitor pe baza unor investigații și meditații care dau naștere la condiții favorabile și la curente mai apte expică.

Prin urmare, așa cum gustul este sigur de legitimitatea controversei sale, la fel și cercetările și interpretările istorice restaurează, aprofundează și extind neobosit cunoștințele trecutului, lăsându-i pe scepticii și relativiștii gustului și istoriei să-și lanseze strigătele nestăpânite din din când în când, din moment ce nu induc pe nimeni, după cum s-a văzut, la disperarea efectivă a nejudecății.

Închizând acum paranteza lungă, dar indispensabilă și reluând firul discursului, voi spune că arta, exegeza istorică și critica, dacă sunt antecedente ale criticii, nu sunt rodavi la critică.De fapt: cu această triplă presupunere prealabilă facem nu obținem mai mult decât

reproducerea sau bucuria expresiei imaginii, ceea ce ne readuce în starea de artist producator, în actul în care și-a produs imaginea. Nu iesim din aceasta conditie, cum se lauda unii, reproducand opera poetului si artistului in forme noi, oferindu-ne un echivalent; De aceea au definit criticul drept artifex additai artifici. Dar acea reproducere cu alte piese vestimentare va fi o traducere, o variație, o altă lucrare de arțar inspirată din prima, pentru că dacă ar fi aceeași ar fi o reproducere pură și simplă, o reproducere materială cu aceleași cuvinte, cu aceleași culori, cu aceleași sunete, complet inutile Criticul nu este artifex addiius artifici, ci philosophas additili artifici;

Opera sa nu se realizează până când nu șterge și depășește imaginea, pentru că critica aparține gândirii, despre care am văzut că depășește și luminează fantezia cu o lumină nouă, percepând intuiția, rectificând realitatea și distingând, așadar, pe aceasta a irealului. În această percepție, în această distincție, care este întotdeauna fie critică a întregului, fie judecată a întregului, critica artistică se naște cu întrebarea dacă faptul în fața ei ca problemă este intuiție, adică real ca atare, sau dacă nu este. Este în aceeași măsură pentru că este ireal; realitate sau irealitate care în artă se numesc frumusețe și urâțenie; ca în logică, adevăr și eroare; ca în economie, utilitate și rău, și ca în etică, bine și rău. Astfel, toată critica de artă se poate concentra asupra acestei propoziții foarte scurte, care este suficientă pentru a-și diferenția opera de cea a artei și a gustului - care, considerate în sine, sunt logic tăcute - și de erudiția exegetică - care, de asemenea, este logic mută, deoarece îi lipseşte sinteza logică. „Există o operă de artă a\ cu negativul corespunzător: „Nu există operă de artă a”.

Pare un nimic, la fel ca și definiția artei ca intuiție a părut un nimic, văzând mai târziu că conține atâtea afirmații și atâtea negare în ea încât, chiar și procedând, așa cum am procedat, analitic, nu am fost capabil și nu va putea da doar câteva referiri la ele. . Acea propoziție sau judecată a criticii de artă „Există opera de artă a” presupune, ca orice judecată, un subiect, intuiția operei de artă a, pentru a obține ceea ce trebuie să cuplăm opera de exegeză și reproducere artistică cu discernământul comun al gustului, o sarcină pe care am văzut-o deja este extrem de grea și complicată și în ale cărei fire se pierd atât de multe din lipsă de fantezie și din cauza penuriei și superficialității culturii. Și mai presupune, ca orice judecată, un predicat, o categorie, în speță categoria artei, care trebuie concepută în judecată, și care devine astfel conceptul de art. Am văzut și la câte complicații și dificultăți dă naștere.

gai conceptul de artă, și cum este o posesie mereu precară și instabilă, continuu asediată și asaltată, care trebuie apărat în orice oră de capcane și atacuri. Critica de artă se dezvoltă și crește, declin și reapare, odată cu dezvoltarea, declinul și renașterea artei. Toată lumea își poate da seama ce a fost critica în Evul Mediu - unde

aproape se poate spune că nu a fost fae - și ce a devenit ea în prima jumătate a secolului al XIX-lea cu Herder, Hegel și romanticii, iar în Italia cu De Sanctis ; și într-un domeniu mai restrâns, decât a fost cu De Sanctis și în ceea ce a devenit perioada naturalistă ulterioară, în care conceptul de artă s-a umplut de întuneric, confundându-se cu fizica, cu fiziologia și chiar cu patologia. Dacă dezacordurile asupra judecăților depind, cincizeci la sută, de lipsa de claritate cu care artistul le formulează, celelalte cincizeci la sută derivă din slaba distincție a ideilor sale despre artă. Și așa se întâmplă ca doi indivizi, care se pun substanțial de acord cu privire la valoarea unei opere artistice, exprimă judecăți diferite cu aceleași cuvinte, unul lăudând ceea ce celălalt cenzură, pentru că ambii se referă la o distincție de artă complet diferită.

În această dependență a criticii de conceptul de artă, este necesar să se facă distincția între atâtea forme de critică falsă și filosofia falsă a artei. Pentru a rămâne la formele majuscule despre care am discutat, vom spune că există o critică care, în loc să caracterizeze și să reproducă arta, o distruge și o clasifică. Că mai există un altul, moralist, care consideră operele de artă ca acțiuni și în raport cu scopurile pe care artistul le-a propus sau ar fi trebuit să le propună. Că există critică hedonistă, pentru care arta este un mediu care produce voluptate și distracție. Că există o critică intelectualistă, care măsoară progresul artistic la egalitate cu filozofii, cunoscând filozofia și nu pasiunea unui filosof leneș, adăugând că Tasso este mai serios pentru că Dante, declarând că Ariosto este un poet slab pentru că este

filosofează mai serios și că Leopardi se contrazice în pesimismul său. Există critici care separă conținutul de formă și asta se numește de obicei psihologic, deoarece în loc să se concentreze pe opere de artă, se ocupă de psihologia artiștilor ca bărbați. Mai există o critică care separă formele de conținut, recreându-se în forme abstracte care, în funcție de cazuri și simpatii individuale, amintesc de Antichitate sau de Evul Mediu. Există o altă critică care găsește frumusețea acolo unde întâlnește ornamente retorice. În sfârșit, se critică că, odată stabilite legile genurilor și artelor, acceptă sau respinge operele de artă, în funcție de faptul că se apropie sau se separă de modelele care se falsifică. Nu am enumerat toate formele de critică, nici nu mi-am propus să o fac, nici nu voi expune critica criticii, pentru a nu cădea în repetarea a ceea ce am spus deja când mă ocup de critică și dialectica Esteticii; În referințele pe care le-am făcut se va fi notat că a trebuit neapărat să încep să mă repet. Ar fi mai bine să rezumam ■ —dacă un compendiu rapid nu ar ocupa prea mult loc—istoria criticii, numind istoric poziţiile ideale pe care le-am indicat; arată cum critica modelelor a influențat, mai ales, clasicismul italian și francez; conceptistul, în filozofia germană din secolul al XIX-lea; moralistul, în perioada Reformei religioase și în renașterea națională italiană; cea psihologică, în Franța, cu Sainte Beuve și mulți alții; hedonistul, în judecățile oamenilor lumești, ale criticilor de fotoliu și de ziare; cea a clasificărilor, în predare, unde se pare că meseria de critică se desfășoară și se desfășoară cu conștiinciozitate, când se

cercetează așa-numita origine a metrilor, a tehnicii, a subiectelor și a genurilor literare și artistice, enumerându-le și reprezentându-le cu mare măsură. prolixitatea.

Formele pe care le-am descris pe scurt sunt forme de critică eronată, ceea ce se poate spune și despre alte forme care își țin steagul ridicat și care se luptă aprig între ele, numindu-se, respectiv, „critică estetică” și „critică istorică” și care Eu cer permisiunea

botezați așa cum merită o critică pseudo-estetică sau estetică, sau o critică pseudo-istorică sau istoricistă. Aceste două forme, în ciuda contrastului violent pe care îl oferă reciproc, au în comun detestația față de filozofie în general și față de conceptul de artă în special, față de orice intervenție a gândirii în critica de artă care, după unii, aparține spiritelor artistice și , după alții, către savanți. Cu alte cuvinte: amândoi scad critica umilindu-i misiunea, primul confundându-l cu gustul pur și plăcerea artei, iar cel din urmă transformând-o în pură cercetare exegetică și pregătirea materialelor pentru reproducere fantastică. Este greu de spus ce are de-a face Estetica, care implică atât gândirea, cât și conceptul de artă, cu gustul pur, lipsit de concept, la fel cum este cu atât mai greu de stabilit relația Istoriei cu condiția nelegată din jurul artei . să fie surprins în Istorie pentru că este epuizată de concept artistic și ignoră ce este arta, când Istoria cere întotdeauna ca ceea ce este povestit să fie cunoscut; Să ne uităm, ca să lămurim orice îndoială, la norocul ciudat cu care au fost întotdeauna împerecheate aceste două cuvinte. În rest, nici acele nume și nici ostilitatea lor față de exercitarea criticii nu ne-ar aduce vreun rău, întrucât susținătorii ambelor orientări rămân închiși în granițele pe care și le-au creat, unii bucurându-se de operele de artă, iar alții pregătind materiale pentru exegeză, lăsând critica să fie făcută de cine vrea să o facă, sau vorbind urât despre critică fără a se confrunta cu probleme care le aparțin. Dar, în această atitudine de abținere, ar fi indicat ca esteticienii să dea pace gurii, devenind extaziați în artă și savurând în tăcere deliciile ei și ca toți, când își întâlnesc semenii, să se înțeleagă, așa cum se spune că fac animalele— Cine știe dacă va fi adevărat? Fără să schimbe niciun cuvânt, cu fața învăluită într-o umbră de extaz, cu brațele întinse într-un gest de mirare și cu mâinile unite în semn de mulțumire pentru plăcerea pe care au trăit-o, ar trebui să le spună totul. Istoricii, la rândul lor, puteau vorbi, dacă asta le plăcea;

vorbesc despre codice, corecții, date, cronici, subiecte ample, evenimente politice, incidente biografice, izvoare ale operei, limbaj, sintaxa metrică, dar nu despre artă, căreia îi servesc, ci în fața căreia nu pot ridica ochii, ca simpli cărturari că sunt, la fel cum slujitorul nu îndrăznește să se uite față în față la doamna, căreia îi pregătește hainele și aranjează mâncarea: sic vos, non vobis. Peto da,

da! Du-te și vorbește oamenilor, oricât de extravaganți ar fi în ideile lor și oricât de fanatici ar fi în extravaganțele lor, despre astfel de abțineri, sacrificii și eroisme! Du-te în special să-i rogi pe cei care s-au ocupat toată viața cu artă să nu vorbească sau să judece niciodată despre așa ceva, pe care nu îl înțeleg! Esteticienii muți vorbesc, judecă și raționează despre artă, iar istoricii neconcludenți fac la fel. Deoarece atunci când vorbesc, le lipsește ghidul, pe care îl detestă și îl detestă atât de mult, al filosofiei și al conceptului de artă, când este evident că au nevoie de un concept, dacă bunul lor simț nu sugerează ceva util fără ca ei să fie conștienți de această sugestie, Ei rătăcesc printre toate cele mai deranjate preconcepții moraliste, hedoniste, intelectualiste, formaliste, retorice, fiziologice și academice de care mi-am amintit vreodată, folosind acestea sau acelea, când nu le amestecă, se amestecă și se amestecă deodată. Spectacolul cel mai curios, prevăzut mereu de filosof, este că, în dorința lor de a lansa prostii despre artă, esteticienii, istoricii, adversarii ireconciliabili, plecând de la diferite puncte de plecare, se înțeleg atât de bine până la urmă, care termină. spunând aceleași prostii. Nimic nu este mai distractiv decât trecerea în revistă a celor mai cunoscute idei, intelectualiste și moraliste, în paginile iubitorilor de artă încântați, atât de plini de emoție încât ajung să urăsc gândirea, și pe cele ale pozitivismului istoric, atât de pozitive încât se tem să-și compromită pozitivismul. , încercând să înțeleagă obiectul cercetării sale care, de această dată, se numește art.

Adevărata critică de arțar este cu siguranță critică estetică, dar nu pentru că disprețuiește filosofia, precum setdo-estetica, ci pentru că acționează ca o filozofie și o concepție a artei. Și este și critică istorică, nu pentru că se lipește de ceea ce este extrinsec arțarului, precum critica pseudo-istorică, ci pentru că după ce a folosit date istorice pentru reproducere istorică - care nu este încă istorie - de îndată ce obține reproducerea fantastică, face istorie. , determinând faptul că s-a reprodus în fantezia sa, caracterizând faptul prin concept și stabilind care a fost cu adevărat faptul care s-a întâmplat. Așa se face că cele două tendințe care par să lupte la nivelurile inferioare ale criticii coincid în aceasta. Este la fel de bine să spunem critică istorică de artă ca și critică estetică. Este la fel să folosim cutare sau cutare denumire, care poate fi folosită în special numai din motive de oportunitate, cum ar fi atunci când se dorește să atragă atenția în mod deosebit cu primul asupra nevoii de inteligență a artei și se dorește să facă aluzie la al doilea. la obiectivitatea istorică a consideraţiei. Și astfel se rezolvă problema pusă de unii metodologi, fie că istoria intră în critica de artă ca mijloc sau ca scop, iar acum este clar că istoria care este folosită ca mijloc, tocmai pentru că este un mijloc, nu este istorie. , ci material exegetic. , și că ceea ce are valoare de scop este istoria, dar fără a intra în critică ca element anume, ci ca element constitutiv și ca totul. Ambele lucruri care exprimă cuvântul se termină.

DACĂ critica de artă este critică istorică, rezultă că misiunea de a discerne frumosul și urâtul nu se poate restrânge la simpla aprobare și

cenzură, ca în conștiința imediată a artistului, așa cum el produce, sau a omului de gust, așa cum contemplă, ci trebuie ridicat și extins la ceea ce se numește explicație. Și pentru că în lumea Istoriei, care este lumea, nu există fenomene negative sau exclusive, pentru că gustul le consideră respingătoare.

frumos și urât, ceea ce nu este artistic nu va fi respingător sau urât în considerație istorică, pentru că această considerație istorică știe că ceea ce nu este artistic este altceva, având dreptul său perfect la existență pentru că este adevărat și a existat. Alegoria virtuoasă și catolică pe care Torcuato Tasso a compus-o pentru Jeras alén nu este artistică. Nici declarațiile patriotice ale lui Niccoliní și Guerrazzi nu sunt artistice, nici conceptele și subtilitățile pe care Petrarh le-a introdus în rimele sale nobile, înaripate și melancolice. Dar alegoria lui Tasso este una dintre manifestările operei Contrareformei Catolice din țările latine; declamațiile lui Niccoliní și Guerrazzi, încercările violente de a excita spiritul italian împotriva străinului sau a preotului sau aderările la moda acelei stări colective de răzvrătire, precum și conceptele și subtilitățile lui Petrarh, un cult al eleganței tradiționale și trubadurice, au însuflețit şi îmbogăţit în noua civilizaţie italiană. Sunt, așadar, trei fapte practice, demne de respect și pline de o mare semnificație istorică. Se poate continua să vorbească, să facă expresia mai grafică sau să se supună vorbirii obișnuite, de frumos și urât în domeniul criticii istorice, atâta timp cât se spune în același timp, că se sugerează, că este înțeles sau, cel puțin, Cel puțin, conținutul pozitiv nu este exclus, nu numai al frumosului, ci și al urâtului, care nu poate fi condamnat radical în urâțenia lui atunci când este pe deplin justificat și înțeles, de atunci părăsește violent din sfera aparte a artei.

Din acest motiv, atunci când critica de artă este cu adevărat estetică, sau ceea ce este la fel, istorică, acțiunea ei se extinde la critica vieții, neputându-și judeca sau atribui caracterul operelor de artă, fără a judeca în același timp. lucrări ale întregii vieți, atribuindu-i fiecăruia un caracter propriu. Așa au procedat cu adevărat marii critici, și mai ales De Sanctis, care este un critic la fel de profund al artei ca și al filosofiei, moralei și politicii în Stona della letteratura Italiana și în Saggi critici; atât de adânc în artă, pentru că este atât de adânc în celelalte discipline, și invers. Forța considerației sale pur estetice ale

arta este forța considerației sale morale pure a moralității, a considerației sale logice pure a filozofiei și așa mai departe. Pentru că formele spiritului, pe care critica le folosește ca categorii de judecată, se deosebesc în mod ideal în unitate, dar nu sunt separabile material unele de altele și de unitate, dacă nu vrem să le vedem stingându-se și murind imediat. Distincția morală dintre critica de artă și alte critici servește, așadar, pentru a indica pur și simplu că atenția vorbitorului sau a scriitorului este îndreptată către unul și nu către altul aspect al aceluiași conținut, unic și indivizibil. La

fel de empirică este distincția pe care am folosit-o în cuvintele mele, pentru a proceda cu claritate didactică, între critică și istoria artei, a cărei distincție a apărut din faptul că în examinarea artei și literaturii contemporane predomină nuanța judecățioasă și polemică, cu care se potriveşte mai bine cuvântul critică, iar în cea mai veche artă şi literatură iese în evidenţă preferenţial nuanţa narativă, cu care se potriveşte mai bine cuvântul istorie. De fapt, critica adevărată și completă este narațiunea istorică a ceea ce s-a întâmplat, iar Istoria este singura critică adevărată care poate fi exercitată asupra faptelor Umanității, care nu pot fi non-fapte, pentru că au fost realizate și că ele sunt dominate de spirit de îndată ce sunt înțelese. Și așa cum critica de artă nu poate fi furată sau separată de alte critici, tot așa nici istoria artei, din motive de preferință istorică, nu poate fi separată de istoria complexă a civilizației umane, în cadrul căreia își urmează cu siguranță propria lege, care este arta. , dar de la care primește mișcarea istorică, care este toată din spirit și niciodată dintr-o formă a spiritului unită cu celelalte.

INIȚIEREA, PERIOADELE ȘI CARACTERUL ISTORIEI ESTETICII

Eu

Cu altă ocazie, scriind câteva note despre istoria Esteticii, am adunat opinia generală că este o știință modernă, născută între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea și crescută abundent în ultimele două secole. Deși m-am întors să meditez pe această temă de câteva ori, m-am simțit plin de îndoieli, iar abandonând-o din când în când pentru alte sarcini, am vrut să o confirm în sfârșit. Și încercând să o confirm din nou în acest moment, cred că este oportun să adaug câteva considerații care să aprofundeze și să determine confirmarea mea, făcând-o, așadar, mai convingătoare.

Deși știința estetică a lipsit în perioada lungă de la civilizația greacă până la sfârșitul Renașterii italiene, asta nu înseamnă că bărbaților din acea vreme le lipsea conceptul de poezie și de artă în general. Această ultimă presupunere ar fi absurdă în formula ei însăși teoretică, deoarece este absurd ca gândirea să rămână inconștientă de ea însăși în orice moment al istoriei sale și să aibă defecte în conceptele sale esențiale și să contrasteze deschis cu faptul, deoarece nu este licit a nega conceptul, și mai bine conceptul foarte înalt de poezie și artă care a strălucit în judecățile grecilor și romanilor, nu numai ale artiștilor, scriitorilor și criticilor lor, ci și ale cercurilor lor sociale și, așa cum sa întâmplat în vremurile fericite. a Atenei, a întregului oraș. Dacă un astfel de concept nu ar fi existat și nu ar fi existat

a acţionat în entităţi, cum s-ar fi putut forma în Antichitate acele distincţii ale frumosului şi urâtului, acele graduări şi cântece de poeţi, care au rezistat, aproape intacte, probei veacurilor? Cum ar fi fost posibil să raționăm cu înțelegerea subtilă pe care o admirăm astăzi în atâtea lucrări și fragmente de lucrări ale gândirii greco-romane, în comediile lui Aristofan și în dialogurile platoniciene, în

tratatele poetice și retorice ale lui Aristotel, Cicero? iar Quintilian, în autorul De oratoribus și în care a investigat stilul sublim.Din aceleași motive evidente de fapt, conceptul de artă nu poate fi transferat în epoca Renașterii, în care – în afară de ceea ce poeții înșiși, pictorii și sculptorii au discutat subtil chestiuni de artă – au existat o mulțime de critici profesioniști care au știut să distingă aurul și argintul în literatura antică și cea modernă și care, pentru a cita un caz, au remarcat și au întărit frumusețea formei în Ariosto și în morbiditatea incipientă a celei lui Tasso, așa cum făcuse deja Aristofan în altă privință cu tragediile lui Euripide, comparându-le cu cele ale lui Eschil. Pentru argumente mai puțin evidente, dar nu mai puțin adevărate, trebuie să recunoaștem acel concept în așa-numitele secole medievale, care, producând poezie și artă așa cum făceau ei, nu putea să nu le producă fără apariția, ca reflectare naturală, a o judecată a poeziei și artei. Și, de fapt, Evul Mediu a avut și, după cum știm cu toții, școlile, retoricii, patronajul artelor și literelor și turneele sale poetice, cu judecătorii de teren respectivi.

Nici, în al doilea rând, prin negarea Esteticii în perioada indicată, nu vrem să spunem că atunci nu s-a discutat prea mult în chestiunile de artă, deoarece fundamentul științei practice sau empirice a artei se datorează grecilor și romanilor în diferitele ei forme. : gramatica, retorica, poetica si precepte referitoare la artele plastice, arhitectura si muzica. Tratate care nu au fost complet uitate în Evul Mediu, pt

care au fost folosite și studiate în compendii, incluse în enciclopedii și extinse în noi tratate după noile nevoi. Toate au reînviat în perioada Renașterii, fiind comentate, fragmentate, extinse și contopite în lucrări geniale, care le îmbrățișează, odată cu arta și literatura Antichității, pe cele ale noilor neamuri. De la sofiștii greci până la umaniștii italieni, s-a desfășurat o cantitate enormă de muncă în acest punct: o muncă adevărată și adecvată, pozitivă, profitabilă, rodnică, nu o mișcare în vid, nici o abatere, nici o muncă pedantă, precum a părut mai târziu și așa cum pare și astăzi, ca urmare a rezonanței, care încă vibrează în aer, a protestelor violente și a răzvrătirii romantice tumultoase. Cu toate acestea, toți continuăm să vorbim despre tragedie și comedie, epopee și lirică, poezie și proză. Cu toate acestea, cu toții continuăm să ne amintim distincția dintre cuvintele proprii și cuvintele metaforice ale sinecdohelor, metonimiilor și hiperbolelor; Cu toții uităm să ne lipsim de categoriile gramaticale, substantiv, adjectiv, verb și adverb, și toți, pe scurt, când este cazul, discernem stiluri arhitecturale, pictură figurativă și peisagistică, sculptură în relief și în jos relief și toți. construim noi concepte empirice, în aceeași ordine de idei, din aceleași modele vechi și răspunzând la noile condiții culturale și la noile fapte pe care depinde de noi să le stăpânim. Este clar că folosim aceste concepte vechi și noi cu precauție considerabilă, cu respectarea limitelor lor și cu conștientizarea scopului lor, care este practic și nu critic sau speculativ; astfel încât astfel de concepte sunt și nu sunt cele ale anticilor, sau sunt aceleași, dar purificate de prejudecățile care le-au corodat și s-au amestecat cu ele. Ceea ce

dovedește tocmai că munca desfășurată de această parte a anticilor a avut caracterul unei achiziții solide, atât de solidă încât poate fi refăcută, modificată sau mai bine înțeleasă, dar în niciun caz eliminată. Dacă pentru o clipă retrăim vremea în care gramaticile, retorica, poetica și tot felul de precepte nu existau, sau nu existau decât într-un mod brut și parțial, și noi

Ne imaginăm că avem libertatea de a le formula sau nu, realizând erorile și. dintre neplăcerile pe care sigur le vom întâlni, ni se pare imposibil să adoptăm calea de a nu mai pune mâinile și capul în efort. Cu această ipoteză declarăm necesitatea ei. Întrucât este nimic mai mult și nimic mai puțin decât asigurarea nevoilor tehnicii și instrumentelor de educație literară și artistică, care de multe ori a fost negat în marea sa importanță și eficacitate și înlocuit de vag îndemn la spontaneitate și geniu, recunoașterea unui astfel de se impun mijloace auxiliare si se impune sanctiunea cea mai severa persoanelor si societatilor care au fost lipsite de ele pentru ca au aratat slabiciunea si lenea celor care nu au disciplina si a celor care nu sunt supusi nici unei reguli. Fără îndoială, mulți dintre acei preceptiști ai Antichității și ai Renașterii erau pedanți, iar multe dintre acele doctrine care fac mecanismul prea mecanic erau pedante; dar fără a afirma că pedanții se găsesc peste tot și în orice moment, trebuie să fim de acord că pedanteria acelor autori este temperată de conceptul de artă, atât de înalt și atât de viu în acele vremuri, și că mecanismul inevitabil și intrinsec lucrării sale este este, ca să spunem așa, un mecanism flexibil, cu referințe continue la lucruri reale și cu tranzacții care, deși par contradictorii, sunt, în acest sens, cuplari și acomodari inteligente. Astăzi, recitind acele cărți, vedem în ele un ghid și o frână, un medicament mentis împotriva pericolului și obiceiurilor proaste ale tendințelor romantice excesive, încântându-ne să reintrăm în casa strămoșească a vechilor maeștri.

Nici nu se poate nega, în al treilea rând, că, în afară de conceptul general difuz pe care îl percepem în judecăți, apar vestigii ale altor gânduri, mai pur filozofice, în acea perioadă. Să ne amintim, printre principalele, ancheta platoniciană asupra valorii poeziei, care conținea în sine cererea de raționament despre utilizarea fanteziei și relația ei cu cunoașterea.

logic. Să ne amintim de contrastul stabilit de același filozof al miturilor și logosului, al fabulelor și raționamentelor, al imaginilor și conceptelor, atribuind poezia, nu logosului, ci miturilor. Să nu uităm cele mai profunde și mai hotărâte gânduri ale lui Aristotel, despre poezie, care se deosebește de Istorie pentru că se rezolvă în universal și în ideal, asupra diversității dintre poezia intimă și forma metrică simplă, asupra puterii catharsisului. anumite reprezentări artistice, despre corelarea dialecticii și retoricii, asupra propozițiilor lipsite de semnificație logică, dar cu

semnificație, totuși, și aparținând, deci, considerației logice. Și să ne amintim încercarea lui Plotin de a rezolva frumusețea lucrurilor exterioare în frumusețe interioară și spirituală și de a lega conceptul de frumos cu cel de artă. Și să nu uităm de teoriile larg răspândite despre poezie, care are ca scop plăcerea, sau predarea plăcută a adevărului, sau îndemnul încurajator spre bine, pentru că nu sunt complet lipsite de conținut filosofic și sunt susceptibile de o anumită dezvoltare critică. , întrucât primul afirmă, în felul său, împotriva caracterului logic și moral, acela al plăcerii nelogice și nonmorale a artei; al doilea, caracterul teoretic împotriva simplului hedonism, iar al treilea, împotriva generalității abstracte a ideilor, afirmă caracterul concret și individual al figurațiilor artei, asemănător în aceasta cu operele Naturii, chiar și în rândul scolasticii. se remarcă străluciri profunde, precum cea a lui cogniti sau intuitive și spedes specialissima, de Duns Scotus. În Renaștere, conceptul de adevăr poetic sau de verosimilitate, așa cum se numea atunci, s-a dezvoltat rapid în gânduri acute despre universalul imediat, despre judecata imediată a poeziei, despre frumos ca expresie, pe care Fracas toro le-a formulat, Giordano Bruno, Campanella și alții. Este legal, așadar – și redactorii disertațiilor academice au profitat din belșug de această legalitate – să adune aceste gânduri și observații, împrăștiate ici și colo, și să scrie despre Estetica cutare sau cutare autor, antic, medieval.

a Renașterii sau în jurul Esteticii acestor diferite epoci.

Dar făcând aceste concesii cât mai larg posibil, ca să nu le uităm și să ținem cont de ele, este evident că Estetica însăși nu apare în perioada de la greci până în secolul al XVII-lea. Pentru că acel concept de artă, a cărui eficiență am evidențiat-o, era, așa cum am spus, legat de judecăți și rătăcea prin aforisme și propoziții, „despărțite și nelegate”, după expresia platonicianului Socrate, sau ceea ce este același. , neintegrat sistematic altor concepte filozofice. Știința empirică a artei era empirică pentru că nu se gândea cu adevărat la artă, plătită să o împartă în părți și particule, să generalizeze cazuri singulare și să întemeieze precepte asupra lor. Sclipirile de filozofie a artei sau de estetică care s-au întrezărit ici-colo printre filozofi, nu numai că nu au găsit pe cine să le continue, dar s-au stins repede, fără a lăsa urme asupra propriilor autori. Și dacă vrem să obiectăm că asemenea gânduri au avut adepți, vom adăuga că au avut, dar mult mai târziu, și că, de exemplu, negarea platoniciană a poeziei a apărut cu Descartes și Malebranche, dând naștere, prin reacție, la îndreptățirea fantezie.. Acea schiță a lui Piotino a unui sistem de frumusețe, ca iradiere imperfectă a ideii în Natură și mai perfectă în mintea artistului, se transformă, cu o nouă bogăție de nuanțe și maturitate de metodă, cu idealismul post-kantian. Că sugestia lui Aristotel despre propozițiile non-logice reapare în filosofia modernă despre limbaj. Că cognitio confuz, a lui Duns Scotus, a acţionat în leibnizianism producând, prin Æs ¡bellica, a lui Baumgarten. Că hedonismul estetic străvechi a fost reînviat în estetica senzualistă a secolului al XVII-lea, care a exercitat atât de multă influență asupra Criticii Judecății etc. Dar cu aceste referințe, mai degrabă decât să infirme că Estetica aparține timpurilor moderne, ceea

ce se face este să afirmăm că germenii liberi ai timpurilor străvechi au încolțit și că la noi valoarea sugestiilor a început să fie înțeleasă.

nea precursorilor. Propozițiile lui Heraclit, cel întunecat, au fost adunate în întregime în logica hegeliană; dar această dreptate, făcută atât de târziu, confirmă că adevărata dialectică era străină gândirii antice, în ciuda presimtirilor lui Heraclit.

Motivul pentru care atât dialectica, cât și filosofia artei și estetica au rămas necunoscute din Antichitate și până în zorii Epocii Moderne constă în caracterul gândirii antice nu mai puțin decât în Evul Mediu și Renaștere, care a oscilat între natură și supranatural, între această lume și următoarea, fără a ne opri niciodată cu adevărat la conceptul de spirit, critica și unitatea acelor două abstracțiuni; Astfel, el putea produce o fizică și o metafizică, o știință a naturii și o teologie, acum una, acum alta, sau toate deodată, dar niciodată o filozofie a spiritului. Spiritul, în acea concepție, a fost echivalat cu natura, obiect între obiecte și lucru între lucruri, astfel încât, dacă doctrina poeziei și artei s-a epuizat în fizică, sau ceea ce este același, în clasificările naturale ale gramaticii, poeticii, retoricii. și precepte de toate paturile, doctrina logică a fost la fel de epuizată în clasificarea formelor extrinseci sau verbale și etica în clasificarea virtuților și îndatoririlor. Și așa a rămas, în afara acestor și a altor discipline naturale, o ontologie a principiilor transcendentale care mergea de la miturile fiziologilor și de la atomii materialiștilor la Dumnezeul creștinilor. Și deși creștinismul făcuse mult mai intensă conștientizarea spiritualității realității, el tindea, pe de altă parte, în teoria cunoașterii, la înțelegerea imediată a lui Dumnezeu și, în practică, la negarea vieții lumești. Și în fața acestui lucru, oricât de profunde și pregnante de consecințe ar fi fost conceptele epistemologice și etice ale misticilor și asceților săi, această profunzime a fost contracarată de dezinteresul față de formele spiritului care erau mai direct legate de lume, sensibilitatea. şi pasiuni, tinzând, în sfera practică, la teoria vieţii politice şi economice, iar în teoria precisă

în mod specific către teoria cunoaşterii sensibile sau estetice. În primul a trebuit să așteptăm gândurile lui Machiavelli și, în al doilea, pe ale lui Vico. Și astfel vedem cum lipsa Esteticii în perioada anterioară secolului al XVII-lea nu depindea de neprevăzute și accidente, ci era perfect în concordanță cu gândirea și caracterul acelui timp.

Această coerență, uneori, poate apărea incoerență în fața ochilor noștri și în prezența unor concepte mai noi și mai largi; Dar, întrucât acestea sunt răspunsuri la probleme care nu fuseseră puse înainte, este clar că acuzația de incoerență ar fi, în cazul nostru, anacronică și antiistorica. În fine, când se afirmă că în perioada despre care discutăm a existat o lipsă de Estetică sau orice alt fel de producție

mentală, nu trebuie să dăm cuvântului lipsă sensul unei adevărate privații și, deci, pe cel al unei angoase și nenorociri. care nu a existat. Conceptele „loose, nelegate”, nici elaborate doctrinar, nici sistematic, au fost, totuși, suficiente pentru a discerne frumosul de nefrumos, poezia de non-poezie, binele de non-bun și adevărul de non-adevăr. dintre acești oameni navigau mai mult sau mai puțin placid prin mările adevărului, în timp ce științele empirice, la rândul lor, sistematizau seria judecăților, induseră, făceau abstractie și serveau drept ghid pentru judecată și acțiune. Restul era o limită neobservată - sau observat doar în treacăt și doar pentru că — ca atare, un „vis dramatic” care abia se distingea de orice alt vis, și care deci nu ne dădea neliniștea limitei obstacolului, așa cum ne-ar da. Noi dacă am fi constrânși. a gândi mai puțin astăzi decât ne putem gândi cu adevărat. Cu alte cuvinte: eroarea în care am cădea considerând acea stare psihică ca un defect și o stare de nenorocire ar fi complet asemănătoare cu cea a celui care consideră nefericite vremurile în care nu existau căi ferate sau navigație cu abur, când fericitul cei suntem noi, în imaginația Ja, pentru că obișnuiți să folosim astfel de confort în viața practică, ne prefacem că ne mutăm într-o lume.

acolo unde acele conforturi nu existau, deși nevoile corelative născute din acele progrese au existat. Va veni o vreme când epoca în care trăim, care astăzi ni se pare atât de luminoasă, va fi reprezentată cu limitele ei, pentru că o altă epocă o va fi depășit. Realitatea viitorului nu este, însă, realitatea prezentului. Și fără a recurge la ideea unei alte epoci îndepărtate de secolele și mileniile actuale, putem vedea în fiecare moment în noi înșine, în progresul nostru mental cotidian, cum alte gânduri mai largi le includ și le depășesc pe cele din anul precedent, ziua sau aceeași. . . , și cum în fiecare minut, zi și an suntem mai coerenți cu noi înșine și suntem mulțumiți de acea coerență și de acea satisfacție care este și nu este în fiecare act al vieții.

π

Dovada corespondenței exacte dintre lipsa unei Estetici în sine și caracterul filosofiei antice este nașterea simultană a filozofiei moderne și a Esteticii. Inițierea acesteia poate fi plasată, de fapt, așa cum am indicat deja, între secolele al XVII-lea și al XVII-lea, coincizând cu nașterea subiectivismului modern, cu filosofia ca știință a spiritului și cu concepția reală a imanentului - imanent în relație cu spiritul, deoarece imanența în natură, așa-numitul panteism este, ca și natura însăși, o altă formă de transcendență. În raport cu epoca care începe, cea care se închide, și la care am mai făcut aluzie, ea nu ține de istoria Esteticii, ci de preistorie, cel mult, din care arată ici și colo câteva aluzii și sclipici. . Și întrucât estetica și subiectivismul modern sunt atât de strâns unite, încât sunt, în realitate, același lucru, ca subiectivismul și filosofia spiritului ele înseamnă filozofie autentică și pură, filozofie adevărată și propriu-zisă, împotriva oricărui fel de fizică, metafizică și teologii. . . , nu trebuie să ne fie frică să stabilim consecinţa ulterioară că filosofia este din timpurile moderne şi că ceea ce se numeşte, din Antichitate până la Renaştere, este filozofie în partea episodică şi secundară, dar în partea principală şi fundamentală. să fie mitologie,

religie, metafizică, misticism sau cum vrem să-i numim. Spunem că o astfel de afirmație nu trebuie să ne sperie, pentru că acum, în ceea ce privește Estetica, am declarat cât de importante sunt astfel de dezmințiri, care vizează calificarea unei lucrări și nu condamnarea ei, făcându-ne, pe parcursul procesului, să o considerăm.

că această consecință nu este atât de paradoxală și de nouă pe cât pare în momentul formulării ei, întrucât, dacă ne amintim bine, în ultimele două secole conștiința a fost foarte vie – la fel de vie ca cea care a existat după triumful creștinismului. – a apariției a ceva atât de extraordinar încât, în fața lui, epocile anterioare s-ar contopi într-una, dintre care contrastul așteptat ar fi. Cel al epocii moderne poate fi definit ca cel al Rațiunii care îl călăuzește pe om, ca cel al Spiritului care este conștient de sine, ca cel al Libertății dezvoltate, ca epoca țositivat pe scurt, care a succedat teologicului și metafizicii.

Revenind la Estetică, problema pe care noua știință trebuia să o rezolve era – pentru a-i da o denumire rezumativă și generică – aceea a misiunii pe care poezia, arta și fantezia o exercită în viața spiritului și, deci, cea a relației. de fantezie cu cunoștințe logice și cu viață practică și morală, care punea în același timp, și în același timp, întrebarea inversă despre misiunea cunoașterii logice și a vieții practice și morale, adică a spiritului, în relație . şi dialectica tuturor formelor sale. „A face un inventar al spiritului uman” a fost motto-ul noii speculații. Problema Esteticii făcea parte din inventarul menționat și a intrat pe deplin în el. Era imposibil să tratezi în profunzime calitățile poeziei sau ale creației fantastice fără a trata și minuțios. întregul spirit, și este la fel de imposibil să construiești o filozofie a spiritului fără Estetică, din a cărei necesitate niciun filosof modern nu a putut scăpa, iar când pare că cineva a fost nepăsător, dacă îi examinăm mai bine opera, vedem că a recăzut în vechiul dogmatism.sau că a atins aceeași problemă estetică într-un mod inconștient, indirect și negativ.Kant – și acest exemplu solemn poate fi suficient pentru noi – care a rezistat mai mult decât toți gânditorii pentru a face din Estetică un tratat filozofic, a fost silit în cele din urmă, a terminat cele două Critici – ale rațiunii pure și ale rațiunii practice –, să adauge a treia critică asupra judecății teologice estetice, constatând lacuna gravă, hiatusul care s-ar fi produs,

 altfel, în inventarul dumneavoastră. Intențiile pe care le auzim uneori exprimate de autori moderni, de a investiga Estetica „în afara și independent de filozofie”, nu sunt de nici un folos împotriva argumentului nostru, pentru că același lucru se aude spus de o mie de ori în raport cu logica, adică pur și simplu „în afara filosofie." a filozofiei ontologice, transcendentale și dogmatice", a metafizicii, deoarece aceste scopuri sunt fundamental lăudabile și servesc drept confirmare în judecata noastră. Legătura dintre Estetică și orice altă filosofie este, la gânditorii moderni, intrinsecă și nu extrinsecă, așa cum a fost. cazul filosofilor din epocile anterioare, care s-au ocupat de lucruri de artă doar atunci când sistemele lor empirice au luat

forma unor enciclopedii ale cunoașterii sau ca șiruri de cunoștințe juxtapuse.

Totuși, pentru a înțelege și a judeca corect istoria Esteticii și, în general, a filosofiei moderne, nu trebuie să credem că, cu inițiativa subiectivismului modern, vechea filozofie transcendentală și metafizică a dispărut pur și simplu, dispărând încet și ștergându-se pe sine. complet în viitor. Dacă plecăm de la aceste premise false, văzând că în fiecare sistematizare modernă vechea filozofie este dată într-o măsură mai mare sau mai mică, lăsând resturi de metafizică și de transcendent, trebuie să conchidem, în ultimă instanță, că ne întoarcem la transcendent și metafizică și că nimic din ceea ce credeam că s-a schimbat substanțial nu s-a schimbat. Ca să rămânem la cazul Esteticii, nu cunoaștem un estetician care să vorbească în acest moment al tratatelor sale despre intelectualism, despre moralism, despre senzualism, despre abstracție și, în cele din urmă, despre naturalism și transcendență. Dar, fără îndoială, formele necesare de eroare – iar gândirea metafizică sau transcendentală este una dintre ele – prin care trece mintea umană în cercetare sunt eterne și se învârt permanent în jurul spiritului; dar întorcându-se din nou, chiar dacă ne conduc în eroare, ele fac, într-un anumit fel, progrese evidente. Iar progresul general, datorită căruia filosofia modernă este într-un anumit fel separată de cea veche, constă în

impunându-se ca filozofie asupra metafizicii, subiectivism asupra obiectivismului și imanența asupra transcendenței, ea constă în orientarea generală, în mișcarea dominantă, în intonația filozofiei moderne în raport cu cea veche, în care metafizica era principalul lucru și gândirea critică. episodic, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în filosofia modernă, unde gândirea critică este principalul, iar metafizica este episodul. Astfel Kant, după ce și-a criticat predecesorii, stabilind că frumusețea nu are nimic de-a face cu conceptul și că este dezinteresat, final fără reprezentare a unui scop, și sursă de plăcere, dar de plăcere universală, a căzut din neatenție în intelectualism, definind opera de artă ca reprezentare adecvată a unui concept, în care geniul a combinat intelectul și imaginația și a readmis chiar și scopul exterior, explicând frumosul ca simbol al moralității. Dar aceste lucruri nu întunecă adevărul sau rodnicia noilor principii pe care le-a stabilit și nici nu fac ca problemele pe care le-a rezolvat cu adevărat să rămână nerezolvate. Astfel, Hegel, după ce a afirmat caracterul intuitiv al reprezentării artistice, care este ideea, deși într-o formă sensibilă, a căzut din nou pe logicism când a conceput o istorie dialectică a artei ca idee cu doctrinele sale determinate. Hegel, după ce a recunoscut că ceea ce este frumos vine din spirit şi nu din natură, a construit o doctrină a frumosului în natură, dând un nou impuls ideilor platonice, fără ca numărul problemelor cu care s-a confruntat să rămână enorm. şi a hotărât la perfecţiune şi evident progresul pe care a reuşit să-l insufle în toată ştiinţa în general.Acelaşi lucru se întâmplă şi în alt aspect al filosofiei sale, pentru că nimeni nu-şi va închipui că a negat puterea criticii kantiene observând slăbiciunea la pe care i se dă opera sa.autor admiţând lucrul în sine şi restabilind implicit dogmatismul şi

transcendenţa. În același mod în care nimeni nu va nega reforma profundă hegeliană a logicii datorită dialecticii sale, deși Hegel o transferă într-un domeniu în care nu o poate folosi, el dialectizează conceptele empirice ale fizicii și zoologiei, și plinătatea filosofiei concrete.

reapar la suprafata un gand abstract pana la satietate si metafizic in cel mai rau sens.

Trebuie să facem un alt avertisment, îndreptat spre același capăt al inteligenței corecte a istoriei, nu numai a Esteticii în general, ci a întregii filosofii moderne, avertisment care constă în a nu înlocui problema estetică cu ceea ce se numește o singură problemă, și nu luând literalmente numele prescurtat care desemnează o ordine inepuizabilă a problemelor diferite și mereu noi. Dacă problema ar fi cu adevărat unică, s-ar întâmpla ca ea să fie neapărat dizolvată, caz în care știința estetică ar trebui să moară, pentru că și-a atins pe deplin scopurile, sau că nu ar putea fi niciodată rezolvată, ceea ce ar echivala cu a considera că problema a fost prost pusă, schimbându-se în ambiguitate, sau că s-ar rezolva parțial, prin aproximări succesive, fără a ajunge vreodată la soluția completă, sau s-ar întoarce la cazul precedent, pentru că un jumătate de adevăr nu este niciodată adevărul și o problemă. care nu este pe deplin rezolvată Este o problemă prost pusă. Dar când acel nume colectiv este substituit realităţii la care se referă și pe care o acoperă, se vede că Estetica și toată filosofia sunt și nu sunt același lucru, că problemele lor sunt rezolvate din când în când și că fiecare dintre ele , rezolvat, dă naștere altora de rezolvat, Și ■ putem acum, examinând doctrinele propuse, sau problemele puse și rezolvate de un gânditor sau de mai mulți într-o perioadă dată, să ne dăm seama de progresul minții umane, care este țesutul etern. și desțeserea adevărului.

Problema, de exemplu, în jurul căreia, într-un mod mai mult sau mai puțin conștient, au lucrat retori și critici, preponderent italieni, ai secolului al XV-lea, solicitată de polemicile și reflecțiile literare din secolul precedent, a fost aceea de a găsi o facultate specială. pentru producția de artă, diferită de intelectul simplu și care a fost în mod deosebit inventatorul și creatorul frumosului. Și au discutat-o, botezând-o cu numele de ingeniozitate, asemănând-o cu imaginația sau fantezia, ca o facultate de a judeca

artă care nu era rațiune raționantă și pe care o numeau judecată sau gust, uneori punând-o la nivelul simțirii și alteori la nivelul discernământului sau intuiției de nu știu ce. Dar, în același timp, Descartes și discipolii săi cei mai apropiați, încercând să reducă cunoștințele umane la dovezi matematice, au ignorat sau au respins în mod deschis modalitățile de gândire care li s-au părut tulburi și, pentru mai mare glorie a rațiunii, au încălcat fantezia și au

sacrificat poezia pentru metafizica si matematica. Nici nu se poate spune că Descartes a fost retrograd în ceea ce privește acei discernatori de duh, gust, sentiment și nu știu ce, nici că au fost retrograd față de Descartes, deoarece cele două probleme erau diferite și serveau drept introducere la diferite adevăruri. Primii, de fapt, bâjbeau după rolul artei și al poeziei în viața spiritului, iar al doilea întemeia, deși într-o formă raționalistă, o filozofie a artei, care era necesară pentru a clarifica primele descoperiri ale primelor incertitudini. și ezitări. Și astfel, sub influența carteziană, s-au compus tratate care încercau să reducă arta la un singur principiu (Batteux) sau să definească frumosul în diversele sale forme și ordine de manifestare (Andrés Crousaz). Din cartezianism provine Leibniz, care reunește în gândirea sa — și aceasta a fost, la rândul lui, noua problemă — adevărurile retoriștilor secolului al XVII-lea și ale lui Descartes, dând, în teoria cunoștințelor, un loc confuzei. cunoștințe.și clare care preced diferitele și poezia care precede filozofia; iar discipolii săi au format un corp de doctrină, o știință specială, scientia cognitionis sen-situe, ars analogii raddonis, gnoseologia inferioară, pe care au botezat-o cu numele de Æst hética. O problemă bine pusă și bine rezolvată, deși diferența pur graduală sau cantitativă dintre cunoașterea intuitivă și cunoașterea intelectuală nu a fost suficientă pentru cei care au venit mai târziu și care, pentru a continua dezvoltarea Esteticii deja concepute și a introduce în ea teoria geniului și a gustului, trebuia să întreb dacă cunoașterea intuitivă a fost cu adevărat

BENEDETTO CHOCE o simplă cogniție intelectuală confuză, transformând treptat acest concept cantitativ și psihologic într-un altul speculativ al fanteziei autonome. Dintr-o altă arie diferită de studii, „din studiile gramaticale și logica formalistă, a apărut în același timp știința gramaticii sau a gramaticii filozofice, care, ca o raționalizare a procesului irațional sau fantastic al limbajului și a gramaticilor empirice care fuseseră scrisă în scop didactic, ar putea părea nimic mai puțin decât formarea unei erori colosale, dar în acel moment, care ne permitea înțelegerea limbajului în legea ei intrinsecă, și-a creat, de fapt, filosofia, care a rămas și s-a dezvoltat, renunțând încet-încet. prejudecățile gramaticii logice.Astfel, printre dezvoltatorii înșiși ai gramaticii logice, s-a pus în curând întrebarea dacă formele imaginative, metaforele sau tropii îndrăgiți, puteau fi considerate decorațiuni și completări ale formei logice pure, descoperind că nu erau înfrumusețari, ci „forme spontane de expresie" (Du Marsais), Și deși nu s-a descoperit în general, nici atunci și nici mult timp după, relația strânsă, și mai bine, identitatea care există între problemele noii filosofii a limbajului și cele ale noua știință a artei sau estetica, o astfel de relație a fost, totuși, intervievată de Vico, care a început să investigheze originile limbilor în aceleași origini ale poeziei. Cu siguranță îl putem pune pe Vico în fruntea tuturor esteticii sale contemporane, datorită măreției doctrinelor sale și a schițelor sale care anticipează viziunea viitorului îndepărtat, dar fără a uita că această superioritate este, în altă privință, inexactă, ca Toate superioritățile. pe care le folosim empiric și ca accent pe tot parcursul discursului sunt inexacte. De altfel, Vico, ca orice alt gânditor demn de numele său, s-a adâncit în câteva, multe probleme, dar nu a discutat despre altele care, născut la vremea lui, au dat naștere la tot felul de controverse, ocupându-se, mai ales, de

susținere. și să dea soliditate originalității fanteziei împotriva negațiilor aridelor carteziene și să o determine ca prima formă a

cunoaşterea în dezvoltarea eternă a spiritului, precum şi în fazele sociologice şi în istoria reală a societăţilor umane. Dar marea întrebare și celebra întrebare estetică a secolului al XVIII-lea a fost aceea a relativității gustului, care presupunea cu siguranță – pentru că fiecare propoziție filozofică le implică pe toate celelalte – întrebarea naturii artei, determinând dacă aceasta aparține plăcerilor practice. ale individului.sau la formele mentale ale adevărului, puse și rezolvate în raport cu îndoielile care apar de obicei în fața varietății și contrastului judecăților despre frumos și artă. O problemă care s-a dezbătut în acea perioadă în întregime, dovadă fiind o literatură copioasă, fără ca aceasta să fie singura, pentru că au mai apărut și alte două: cea a valorii doctrinelor genurilor literare și cea a regulilor dezvoltate în perioada italiană a Renașterii și mai târziu în cea franceză și cea a limitelor sau caracterului fiecărei arte. În prima dintre aceste probleme a fost susținut partidul libertății maxime, cel mai puternic protest împotriva preconcepției genurilor auzindu-se în gura unui scriitor care este, în rest, un raționalist destul de pedant, Gravina, particularitate pe care o punem în evidență. să repet, încă o dată, că pentru a înțelege Istoria este întotdeauna convenabil să urmărești problemele și gândurile monografic, combătând tendința excesivă de a simplifica, unifica și găsi coerență acolo unde nu există. În legătură cu cea de-a doua problemă, ne vine să spunem, așa cum am scris deja când ne ocupăm de gramatica filozofică, că doctrina apărută atunci, formulată de Lessing, în care pentru fiecare artă era închis un domeniu special de lucruri și concepte – căci pentru poezie, acțiuni, pentru sculptură, Corpuri etc.–, a reprezentat adăugarea unei noi erori la cele vechi și chiar o regresie în raport cu aforismul străvechi ascuțit: ut pictura poésis. Dar, în realitate, Lessing, fără să rezolve sau să rezolve prost problema intrinsec absurdă a delimitării fiecărei arte, a rezolvat o alta pe care o pusese și el: a demonstrat că nicio artă – ca, în general, nicio operă de artă singulară – nu poate fi tradus şi

întoarce-te la altul și găsește în el echivalentul tău. În acest fel, Leasingul a fost transportat pe cele mai înalte culmi ale cercetării asupra unității și diversității reprezentărilor artistice, fără a mai spune că odată cu reducerea la extremă a conceptului de limite ale artelor s-a privit pe poziția sau soluția inversă. , care vede în acele limite o reducere ruptă din fizică și, deci, străină de art. Din studiile despre artele plastice s-a născut Istoria lui Winckelmann, o carte care a creat, după cum se spune, adevărata istorie a artelor; Această afirmație pare puțin contradictorie sau, cel puțin, puțin restrictivă, pentru că Winckelmann și-a raportat istoria într-un criteriu abstract și antiistoric, în Frumusețea ideală. fiind, în această privinţă, inferior lui Vico, pentru care istoria poeziei a

variat odată cu variaţia condiţiilor sociale şi a vicisitudinilor etice. Este, de asemenea, adevărat, pentru cei care studiază istoriografia artelor plastice, că aceasta este compusă fie din biografii ale artiștilor, fie din colecții antice de gânduri, că Winckelmann a conceput și a încercat o istorie internă a acelor arte, deși în interiorul însăși. din istoria sa s-a evidenţiat un fel de exterioritate. Pe vremea lui Winckelmann, și în aceeași țară germană, Hamann și Herder au intrat spontan pe calea parcursă deja de filozoful italian, ambii inferioare lui ca amploare și putere speculativă; dar nu pot fi considerate ca repetători ai lui Vico, deoarece problemele de care se confruntă, atât de asemănătoare cu ale lui, episodice și întâmplătoare, sunt noi și se hrănesc din concepte și se nasc din ipoteze anterioare ale culturii germane, diferite de cele de preferință clasice. şi umanist al lui Vico. De asemenea, alții, reîmprospătând cu metoda psihologică unele dintre distincțiile vechilor retori, au încercat să clarifice și să definească, în raport cu frumosul și cu arta, sublimul, comicul și alte forme de simțire. Kant, la sfârșitul secolului, este ca un punct de convergență al gândirii estetice a secolului al XVII-lea - care în Critica judecății se reflectă cu investigațiile și polemicile sale, cu adevărurile dobândite și cu

îndoielile care o lucrează – și este un punct de plecare al gândirii care depășește, ceea ce explică faptul că istoricii Esteticii îl recunosc pe Kant, sub acest aspect, o poziție cezariană și napoleonică, ca omul în care se luptă „două secole,”. unul înarmat împotriva celuilalt”, în așteptarea cuvântului capital și definitiv. Putem lăsa să curgă reprezentarea lui serisimbolica interpretând-o discret, pentru că Kant pune din nou, cu cea mai mare intensitate, problema relativității gustului, iar restul de regularitatea și neregularitatea geniului, a frumuseții pure și a frumuseții amestecate, a sublimului, a comicului și a limitelor artelor.De asemenea, este adevărat că Kant nu reușește să dea o caracteristică prea viguroasă, ci mai degrabă negativă. și generic, al domeniului frumosului, analog cu cel al legii morale pe care el însuși a salvat-o de atacurile eticii materialiste și utilitariste și că la Kant, antiistoric și antidialectic, nu se reflectă gândirea istorico-dialectică. fie, care începuse deja, a poeziei și a limbii. Pe de altă parte, nu de la Kant, ci de la Herder, Leibniz, Baumgarten și, în mod ideal, de la Vico, apare estetica germană post-kantiană, care merge de la Schiller și Hegel la minori și epigoni precum Schopenhauer, care are încă susținători și adepți. . În a cărui estetică, pe de altă parte, problema despre misiunea artei în viața spiritului este unificată cu problema organului mental, unde Absolutul este reținut, astfel încât arta se confundă acum cu filosofia, acum Ea cândva devine din nou o formă inferioară de filozofie, o gândire mitologică, sau se ridică la un fel de hiperfilozofie. În această Estetică, unitatea actului artistic, tulburată de acel element ciudat, este împărțită în conținut și formă, iar retorica, genurile literare, diviziunile artelor, frumusețea naturii, toate sentimentele estetice și toate celelalte empirisme sunt extrase și, ce este mai rău, raționalizat și dedus, în maniera adevărurilor filozofice. În același mod, acești esteticieni au pierdut din vedere, fără să aprofundeze, legătura dintre poezie și expresia pură și cu limbajul concret, iar filosofia limbajului trage de partea ei,

incapabil să se ocupe, în dezbaterile sale despre originea limbajului și despre relația cuvântului cu logica, cu însăși problemele Esteticii. Cu toate acestea, bogăția de cunoștințe și observații în materie de artă - pe care acei filozofi le-au adunat, în mare parte, din literatura și critica romantică contemporană și pe care le-au produs ca critici romantici -, principala lor problemă, mai degrabă decât estetica, ar trebui considerată ca fiind logica filozofiei. Efortul său a putut fi văzut în reconcilierea noului subiectivism kantian cu vechea teologie și metafizică; Astfel, arta, cu problemele ei particulare, a intrat în tratatele sale în același mod ca și gramatica și retorica în enciclopediile și sistemele scolastice medievale, în mod extrinsec când nu a aderat la preconcepții și scheme sistematice. Și, de asemenea, într-o altă privință, problema care i-a ocupat a semnalat progres în filosofie și în Estetică însăși, pentru că acești filozofi, încă încuiați în peștera metafizică, au încercat să lămurească un spiritism absolut, rupând gardul pe ici pe colo, mai ales când încercau să împacă, în concordanță cu noua epocă politică și morală, cu gândirea istorică, considerând arta, filosofia și alte forme de viață ca fiind reale doar în Istorie. Un progres, fără îndoială, și mai indirect, dar deloc neglijabil pentru Estetică, trebuie remarcat în pozitivism și psihologism, care i-au succedat idealismului metafizic, și care la prima vedere păreau să sufoce și să stingă orice idee de artă, care nu a putut găsi. locul ei, și nu l-a găsit, în noul naturalism și în noua teologie materialistă.Dar întrucât noul naturalism nu era cel vechi și s-a născut ca o opoziție cu cel mai recent idealism, el conținea în miezul său un deseori brut. polemic., dar nu din acest motiv ilegitim, nici complet ineficient, relatează reziduurile metafizice și teologice ale acelui idealism. Încercând, așadar, să curățăm câmpul de astfel de reziduuri, școlile naturalistice și psihologice, abținându-se de la deducerea Esteticii, și recomandand pentru Acestea sunt metodele fiziologice si

fizic, a dat un exemplu prost în legătură cu afirmațiile sale și un exemplu excelent în legătură cu negările sale. În afara școlilor filozofice în sine, dar nu fără influența filosofiei idealiste și romantice în principal, critica literară și istorică — De Sanctis în Italia, Flaubert și Baudelaire în Franța —, continuându-și munca, și-a format o conștiință a artei care, simultan și pentru similare. din motive, era respingătoare obiceiului de abstracție a metafizicienilor și epidermei grosolane a pozitiviștilor și a afirmat și infirmat multe adevăruri esențiale despre forma artistică, sugerate de studiul direct și de familiaritatea cu arta, pe care ei le-au pregătit și le-au făcut să simtă necesitatea unei cercetări mai ample și a unor noi sisteme.

Aceste note rapide nu mai sunt o schiță a istoriei Esteticii, ci, așa cum s-a spus, o mică exemplificare pentru a arăta varietatea de probleme ale unei astfel de istorii și imposibilitatea de a o expune - cu excepția cazului în care se dorește să o modifice și să o sărăciască - ca povestea unei probleme ««ico. De reținut, în plus, că, întrucât problemele tratate de cercetători sunt diferite, este și aceeași narațiune istorică diferită, care, în funcție de interesul psihic al istoricului, va cuprinde una sau mai multe sau mai multe sau mai multe probleme, dar niciodată pe toate, și plasând, pe primul loc și pe o poziție de cinste, acum una, acum o altă problemă sau grup de probleme, prezentându-le, din motive de interes didactic, ca fundamentale (π ode íjpdç), fără a putea niciodată să-și justifice antecedentele absolute (φΰσέν).). Cu siguranță nu vom evita, în expunerea istorică, regruparea problemelor conexe, punând astfel aceeași problemă, comună mai multor gânditori – am folosit acest sistem de grupări în însemnările noastre, tocmai pentru că sunt rezumative. Dar nu trebuie să pierdem niciodată din vedere faptul că aceeași problemă își ia nuanța, într-un mod diferit, la fiecare gânditor și că această varietate metaforică de nuanțe este, de fapt, o varietate de determinări în problemă și, prin urmare, o varietate de nuanțe. varietate de probleme. Nici nu putem evita, datorită varietatii binecunoscute și intersecției extrem de variate a problemelor în orice moment, faptul de a împărți povestea care se povestește în perioade, astfel încât în orice caz, urma noțiunii că perioadele se apropie unul de altul în centrul lor și la granițele lor.

linii de demarcație, dând astfel naștere unor grupuri de probleme care încep într-un grup și apoi rămân uitate, până când își primesc impulsul o perioadă sau două perioade mai târziu. Avem un exemplu în acest sens în prezentările pe care noi înșine le-am făcut anterior. Va urma apoi o împărțire a istoriei Esteticii în perioade, sau mai bine zis, vom vorbi, cu titlu introductiv, de o preistorie care cuprinde cei două mii și ceva de ani care preced critica și filosofia secolului al XVII-lea și apoi, în corpul doctrinei, al unei istorii care începe în secolul ХдП și se termină în zilele noastre. Această istorie este împărțită, pentru claritate, în patru perioade. Prima este cea a Esteticii prekantiene, când tema principală era investigarea unei facultăți estetice și locul ei între celelalte facultăți ale spiritului. Al doilea, cel al Esteticii kantiane și post-kantiene până la epuizarea idealismului metafizic, în care facultățile spiritului sunt îndepărtate de abstracție și juxtapunere și sunt înțelese ca o istorie ideală a spiritului; Arta își ocupă locul în această carieră ideală, fiind totuși un fel de epopee religioasă și devenind ea însăși un mit care nu atinge plenitudinea estetică. A treia perioadă este cea a pozitivismului și psihologismului, care se extinde până la sfârșitul secolului al XIX-lea, și în care, ca reacție împotriva metafizicii, se întoarce considerația naturalistă a artei, fără a-și obține teoria, deși se obține. pe de altă parte, o dezgustă sănătoasă pentru toată metafizica în estetică. A patra perioadă este cea a Esteticii contemporane, care susține, curățată de metafizică și pozitivism, dar nu și de filozofie, tema problemelor artei sub forma filozofiei

spiritului estetic. A cărui ultimă perioadă, pe care unii vor să o considere închisă, este, după părerea mea, în zorii ei. În orice caz, nu poate fi închisă, pentru că o perioadă este închisă doar atunci când s-a format un astfel de set de probleme noi și soluții noi încât trebuie să înceapă o alta. Nu pot să văd ce spun ei că se ivește acum nicăieri; Ceea ce văd clar este că lupta esteticii purului

intuiția sau intuiția lirică, nu numai împotriva preceptelor psihologice și naturaliste, acum aproape în întregime dispărute, ci și împotriva celor mai tenace și aspre care provin din metafizică, care a educat și needucat și spiritul uman.

Oricum ar fi cazul cu astfel de întrebări, adevărul este că aceste patru perioade sunt aceleași cu cele ale filosofiei moderne în fiecare dintre aspectele lor particulare, în raport cu prima și a treia pe care le-am subliniat, și nu atât în raport cu al doilea. și în al patrulea rând, pentru că puțini și-au dat seama că ceea ce s-a format în ultimele decenii, prin încercări multiple și mai mult sau mai puțin mature, fericite și logice, este tocmai ideea unei noi filozofii, numită, Nu știu de ce, neoidealism, neokantianism, neofichtism, neohegelism, și care este, în realitate, în același timp, o filozofie antipozitivistă și antimetafizică, pe care am vrut să o definesc, în modul care îmi este deosebit de cunoscut, ca „momentul metodologic al istoriografiei” (1). Dar nu pot continua cu aceste considerații pentru că ele depășesc scopul acestui eseu, unde m-a interesat doar să afirm coincidența Esteticii cu filozofia și, în consecință, coincidența istoriei. ale unuia cu istoria celuilalt. O coincidență care, de altfel, este de fapt admisă de către istoricii Esteticii, care investighează eficiența întregii filozofii rămase în problemele Esteticii, și de către istoricii din alte domenii filosofice, care studiază influența Esteticii în dezvoltarea Logicii și Etică. Dar acțiunea reciprocă, pe care o recunosc din moment ce se contractă, nu este altceva decât o metaforă a unității Esteticii cu Filosofia. Fără metaforă trebuie să spunem că orice problemă logică, etică sau de altă natură este, în același timp, o problemă estetică și invers. Pentru a fi complet exact, nu ar fi trebuit să folosim expresia în sens invers, deoarece în primele cuvinte am enunțat, în același timp, aversul și reversul.

(1) Vezi capitolul „Filosofie și Metodologie”, în Teoría e Sto-ría de/fa Sforíogro/ía (ediția a II-a, Barí, 1920) -

CARACTERUL TOTALITATII EXPRESII ARTISTICE

S-a remarcat deja de multe ori că arta, în reprezentarea ei și în forma ei pur individuală, îmbrățișează întregul și reflectă cosmosul din el. Acest criteriu este de obicei folosit pentru a discerne arta profundă de arta superficială, arta viguroasă de arta slabă, perfectă de imperfectă în diverse privințe. Dar în vechea Estetică, acest personaj era destul de prost teoretizat, deoarece arta era confundată cu religia și filozofia, crezând că au un scop comun, cunoașterea realității ultime, față de care se acționa în concurență cu ele, provizoriu și

pregătitor în raport. lor, care se temeau de un grad suprem și definitiv, sau rezervau artei acel grad definitiv și suprem.

Această doctrină a greșit de două ori, concepând procesul cognitiv simplu, fără diferențe sau antiteze, transformându-se, după caz, în pur intuitiv, pur logic sau pur mistic, și concepându-l ca descoperirea unui adevăr estetic și, prin urmare, transcendent. În acest fel, a fost recunoscut caracterul cosmic și totalitatea reprezentării artistice, ignorând arta în natura ei originară și îndepărtând genetic putere din producția spirituală.

Pentru a anula a doua eroare și a ajunge în acord cu gândirea modernă, care este în impulsul său intim și irezistibil gândul de imanență și spiritism absolut, arta a fost considerată nu ca reținerea unui concept imobil, ci ca formarea perpetuă a unei judecăți. . , a unui concept care este judecata, care explică per-

perfect caracterul său de totalitate, deoarece fiecare judecată este o judecată a universalului. Arta, deci, nu va fi o simplă reprezentare, ci mai degrabă o reprezentare a unei judecăţi, care atribuie valoare şi locul ei tuturor lucrurilor, luminându-le cu lumina universalului. Dar această teorie se confruntă cu o dificultate de netrecut, pe care nu o putem depăși cu siguranță: cu dificultatea că reprezentarea judecată nu este artă, ci judecată istorică, Istorie. Dacă nu se dorește să se considere în continuare Istoria, așa cum s-a făcut cândva și așa o fac mulți astăzi, ca o simplă și urâtă afirmare a lucrurilor; iar in acest caz, judecata sau reprezentarea judecatoreasca se identifica cu Filosofia, cu asa-zisa Filosofie a istoriei, dar niciodata cu arta. Într-un cuvânt: în teoria artei ca judecată se evită viciul imobilității și al transcendenței, dar nu și cel al simplismului gnoseologic, care în ea ia forma unui logicism exclusiv, și care ne conduce poate la o nouă transcendență . mai puţin latentă, dar care neagă artei ceea ce îi este propriu.

Arta este intuiție pură sau expresie pură, dar nu intuiție intelectuală à la Schelling, nici logicism à la Hegel, nici judecată ca în reflecția istorică, ci intuiție curată de concept și judecată, forma aurorai a cunoașterii, fără de care nu există noi. înțelege formele sale ulterioare și complexe. Pentru a ne da seama de caracterul de totalitate pe care l-am indicat în expresia artistică, nu este necesar să ne abatem de la principiul intuiției pure, nici să introducem corecții în el sau, ceea ce este mai rău, adăugiri eclectice, este îndeajuns încât, fără a ieşi din limitele sale, să observăm cu cea mai mare rigoare bogăţia acestui principiu, adâncindu-ne în el fără a epuiza marea comoară pe care o înconjoară şi o conţine.

În mod asemănător, din nou, împotriva celor care afirmau că arta nu este intuiție, ci simțire, sau nu numai intuiție, ci simțire după aceea, și considerate pură intuiție rece, am putut demonstra că aceasta, tocmai pentru că este curată de intelectualist. sugestii și logică, a fost, de asemenea, plină de gândire și pasiune, modelare

intuitiv și expresiv pentru fiecare stare de spirit, păstrând căldura sub acea formă aparentă. Orice adevărată creație a artei este intuiție pură, cu condiția să fie pură intuiție lirică. Și când am văzut teoreticieni recenti care, după ocoliri laborioase și traversări, ajung în cele din urmă la concluzia că arta este intuiție și, de asemenea, sentiment, ni se pare că nu spun nimic nou și că repetă ceea ce s-a spus de o mie de ori în aforismele artiștilor și criticilor și că cu asta și conjuncție și cu asta în plus – pe care Hegel îl ura atât de mult în filozofie – Au rămas în urmă de partea adevărată elaborare științifică, fără a ajunge în domeniul Esteticii motivul unității principiului explicativ, deoarece cele două personaje astfel enunțate apar doar ca agregate între ele, sau cel mult ca soldați, deci este nevoie să găsim unul în celălalt și identifică-le.

În măsura în care este legat de caracterul universal și cosmic care este pe drept recunoscut în expresia artistică - și nimeni nu a elucidat această întrebare la fel ca William de Humboldt în eseul său despre Herman d și Doro fhee (Ij) - demonstrația sa este implicită în același principiu, dacă îl examinăm cu atenție. Pentru că ce este un sentiment sau o stare de spirit? Este ceva care poate ieși din universal și se poate dezvolta de la sine? Poate că partea și întregul, individul și cosmosul, finitul și infinitul, au realitate, unul departe de celălalt, unul în afara celuilalt/ Trebuie neapărat să fim de acord că orice separare sau izolare a celor doi termeni ai relației este o operă de abstractizare, datorită căreia există individualitatea abstractă, abstract finit, unitatea abstractă și infinitul abstract.Dar intuiția pură sau reprezentarea artistică respinge abstracția deschis, sau mai bine zis, nu o respinge, pentru că o ignoră, datorită caracterului său cognitiv naiv, pe care l-am numit normal.

ii) A se vedea, mai ales, paragrafele IV-X din acel eseu, paginile 129-140 ale ediției Gesamm. Schriffen, al Academiei Prusace, voi. Π.

rău. În ea, singularul pulsează cu viața întregului și întregul este în viața singularului. Fiecare reprezentare artistică pură este ea însăși și universul, universul în acea formă individuală în universal. În fiecare accent de poet, în fiecare făptură a fanteziei sale, se află întregul destin uman, iluziile, durerile, bucuriile, măreția și mizerile omenești, drama perpetuă a realului, care devine și crește perpetuu pe sine. . , suferind și bucurându-se.

De aceea este intrinsec de neconceput ca în reprezentarea artistică simplul particular, individualul abstract, finitul în limitarea lui să poată fi vreodată afirmat, iar când acest lucru pare să se întâmple, și asta se întâmplă uneori într-un anumit sens, reprezentarea fie nu este. artistic sau Nu este realizat artistic. În dorința de trecere de la sentimentul imediat la meditația și rezoluția lui în artă, de la starea pasională la cea contemplativă, de la dorința practică, dor și dorință la cunoașterea estetică, ne plasăm, nu la sfârșitul procesului, ci la mijloc. , în acel punct în care negrul nu este încă prezent și albul

apare neclar și care nu se poate opri la o asemenea contradicție estetică, decât printr-un act de voință mai mult sau mai puțin conștient și distinct. Artiștii care au folosit arta, nu numai ca contemplare și calmare a pasiunilor lor, ci ca pasiune însăși și ca o ieșire pentru ea, îngăduie țipetele și bătăile luminii lor, șocuri și explozii de spirit, dând artei cu această contaminare un caracter aparte. , aspect finit și îngust. A cărui particularitate, finitudine și îngustime nu sunt predicate ale sentimentului – individual și particular în același timp, ca orice formă și act al realului – nici ale intuiției – individual și universal în același timp – ci ale sentimentului care nu este pur și simplu simțire și de reprezentare care nu este încă intuiție pură. De aici observația făcută de mai multe ori că artiștii inferiori sunt mai informați despre propria lor viață și societatea în care trăiesc decât artiștii superiori, care își uită timpul, societatea și ei înșiși ca oameni practici.

ticuri. De aici și genul de confuzie care se vede în operele care tremură de pasiune, dar sunt foarte deficitare în idealizarea pasională, în forța formei intuitive, unde se află caracterul aparte al artei.

Din acest motiv, deja în tratatul meu relativ tineresc de estetică, i-am sfătuit să nu renunțe la expresie, a cărei teorie am dat-o, identificând-o cu intuiția, făcând-o principiul artei și împărțind-o în expresie estetică și expresie practică, care se numesc expresie, dar care nu este altceva decât să dorească, să comploteze, să vrea și să acționeze ei înșiși, în considerarea lor imediată, devenind un concept al logicii naturaliste, adică la începutul unei anumite stări psihice reale, ca, de exemplu , , în cercetările darwiniste privind expresia sentimentelor la om și animale. Diferența a fost ilustrată prin exemplul că omul care este pradă mâniei este mistuit în timp ce se lasă dominat de ea, iar artistul se retrage și o domină și o cucerește, plasându-se în cadrul de aur al expresiei artistice. Impulsul artistic este atât de profund diferit de impulsul practic încât, după cum toată lumea își va aminti, această diferență a sugerat scena îngrozitoare dintr-un roman al lui Edmund de Concourt, în care o actriță, stând la patul de moarte al iubitului ei, este forțată de temperamentul ei să să reproducă cu mimetism artistic urmele de agonie pe care le observă pe chipul muribundului.

A da conținutului sentimental formă artistică înseamnă, deci, a-i da caracter de totalitate, nuanța cosmică și, în acest caz, totalitatea și forma artistică nu sunt altceva decât un singur lucru. Ritm și metru, ecouri, rime, metafore care se confundă cu lucruri metaforizate, acorduri de culori și tonuri, simetrii, armonii, toate aceste procedee pe care retorii le-au făcut greșeala de a le studia într-un mod abstract și de a transforma lucrurile în extrinseci, accidentale și false. lucrurile sunt sinonime cu forma artistică care, individualizată, armonizează individualitatea cu universalitatea care se universalizează în același act. Pe de altă parte, teoriile care au apărut în zorii Esteticii

moderate și au fost susținute în Antichitate de teoria obscură a catarsisului a lui Aristotel, dezbrăcând arta de orice interes — Interesesselosigkeit, despre care spunea Kant — de orice interes practic, trebuie interpretate ca atâtea apărări împotriva tendinței de a introduce sau de a permite sentimentului imediat să persistă în artă, hrană neabsorbită de organism și transformată în otravă, și nu ca o afirmare a indiferenței față de conținutul artei și a reducerii acesteia la un joc simplu și frivol. O astfel de afirmație nu a apărut în gândirea lui Schiller, căreia îi datorăm intervenția neutilă a cuvântului și a conceptului de joc în discuțiile estetice și așa a fost înțeles în așa-zisa ironie a școlii extreme romantice germane, ironia că Federico Schlegel a celebrat-o ca agilitate, Ludovico Tieck a celebrat-o ca fiind facultatea poetului „de a nu se da cu totul subiectului, rezervându-se puțin”, și care s-a încheiat într-o artă a bufoanelor, care suprapunea batjocura ca unic ideal asupra vastă lume a artei, o farsă grotească pentru cea pe care Enrique Heine, un adolescent, a avut atâtea răsfăț și tandrețe — care mai târziu a descris-o astfel:

„Wahnsinn, der sig fclug gebardet!

Weisheit, welche, überschnappt! Sterbeseufzer, bun venit ploz! ich Sich vetwandeln in Geláchter,.,»

Această afirmație ne-a arătat un exemplu remarcabil al invaziei individualității practice a poetului în viziunea pură a artei, așa cum se vede, mai ales, în așa-zisa artă umoristică care l-a determinat pe Hegel să diagnosticheze dizolvarea și să profetizeze moartea arta lumii.moderna. Dacă s-ar dori să demonstreze mai bine, în propria ei calitate, eliberarea artei în raport cu interesul practic, s-ar putea spune că nu este vorba de o suprimare a unor asemenea interese, ci de a le face să conteze toate deodată în reprezentare, pentru că În acest fel doar reprezentarea individuală, părăsind particularitatea și dobândind valoarea de totalitate, devine concret individuală.

Ceea ce pare ireconciliabil cu principiul intuiției

Ionul pur nu este universalitatea, ci valoarea intelectualistă și transcendentă dată în artă universalității, sub formă de alegorie sau simbol, în natura religioasă a revelației Dumnezeului ascuns și în cea a judecății care, distingând și unificând subiectul și predicat, rupe farmecul artei, substituind realismul cu idealismul și judecata perceptivă sau considerația istorică cu fantomele sale naive. Inconciliabil, pentru că nu numai că este contrar interpretării artei, ci și din cauza faptului că un asemenea expedient teoretic disperat este de prisos, îngreunând, cu o greutate inutilă, doctrina intuiției pure, în care reprezentarea artistică, așa cum se presupunea anterior cosmică sentimentul oferă o universalitate intuitivă, formal diferită de universalitatea gândită într-un fel și considerată ca o categorie de judecată.

Cei care apelează la astfel de mijloace se lasă purtați de cerințe morale sau moraliste, fie pe bună dreptate în fața anumitor manifestări ale unei arte false, fie frică de altele, care sunt manifestări ale artei adevărate, cu adevărat naive și inocente. De aceea ni se pare oportun să adăugăm aici că numai cu principiul intuiției pure, curățat de toate tendințele morale, putem oferi, pe de o parte, arme valabile pentru controversă și, pe de altă parte, să satisfacem temerile nejustificate. Doar cu acest principiu imoralitatea se desparte efectiv de artă, fără a cădea în nădejdea moralismului. În rest, nu face altceva decât să gloseze celebra hotărâre din 1858 a Curții de la Paris împotriva autoarei lui Madame Bovary; „Attendu que la million de la littérature trebuie să fie d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en epurant les mœurs; attendu que pour accomplir le bien quelle est appelée à produce, nu trebuie să fie doar cast şi pur. dans sa forme et dans son expression...”, propoziție ce ar putea fi semnată de unul dintre personajele aceluiași roman, de farmacistul domnul Homais. Oamenii de puțină credință sunt cei care cred că moralitatea trebuie cultivată artificial și menținută dreaptă în sfera lucrurilor lumești și, cu același artificiu, insinuată în artă. Pentru că, dacă forța

Etica este într-adevăr o forță cosmică și, regina lumii, care este o lume a libertății, domină prin propria sa virtute, iar arta este cu atât mai perfectă cu cât reface și exprimă mai pur realitatea; Cu cât este mai pură artă, cu atât extrage mai bine moralitatea din lucrurile în sine. Ce contează dacă un om se refugiază în artă pentru a-și găzdui în ea sentimentul de ură sau invidie? Dacă este cu adevărat un artist, din însăși reprezentarea lui dragostea se va naște peste ură și va fi îndreptățit împotriva nedreptății sale. Ce contează ca alții să transforme poezia într-un complice al propriei lejerități, dacă în cursul muncii lor conștiința artistică îi obligă să-și unifice dispersia interioară, curățând balta de poftă și forțându-i să izbucnească în cântece involuntare de angoasă și tristețe ? Vor mai fi alții care, cu privirea către scopurile lor practice, vor accentua un incident, vor califica un episod, vor pronunța anumite cuvinte; dar logica muncii lor, coerența estetică, îi va forța să desublinieze acel incident, să nu califice acel episod, să nu pronunțe acele cuvinte. Conștiința estetică nu are misiunea de a împrumuta sentimentul de modestie de la conștiința morală, pentru că îl are în sine, ca modestie estetică și castitate, și știe perfect când nu trebuie să folosească alte arme decât cele ale tăcerii. Dimpotrivă, atunci când un artist încalcă această modestie, se ridică împotriva conștiinței estetice și permite pătrunderea în artă a ceea ce nu este justificat artistic, deși pentru a se justifica el recurge la cele mai nobile și delicate intenții, este, în același timp. timp, fals artistic și vinovat moral, pentru că nu își îndeplinește datoria de artist, care este datoria lui imediată și urgentă. Introducerea în artă a obscenului și a senzualului, un argument care scandalizează atât de timorați, este unul dintre cazurile acestei imoralități și nu spun că este întotdeauna cel mai rău, pentru că prostula expoziție a virtuții, care face virtutea. prost în sine.

Activitatea estetică, în aspectul ei de control și reținere asupra ei înșiși, se numește de obicei gust. Se știe că gustul artiștilor adevărați și al adevăraților degustători de artă „se rafinează de-a lungul anilor.” La vârsta fragedă, arta face plăcere.

pasionat, exuberant și noroios, în care abundă expresii imediate și practice (iubitoare, patriotice, rebele, umanitare); dar încetul cu încetul, simțim greața acestor sentimente ușoare și ne facem plăcere de acele opere de artă, acele fragmente sau pagini de opere de artă care au atins puritatea formei, frumusețea care nu obosește niciodată și care nu obosește niciodată. satie; iar artistul devine din ce în ce mai dificil și mai nemulțumit de opera sa, iar criticul devine din ce în ce mai precaut în judecățile sale și mai fervent și mai profund în admirațiile sale.

Și întrucât vorbim despre acest subiect, voi continua să spun că filosofia artei sau Estetica, ca orice știință, nu trăiește în afara timpului sau a vicisitudinilor istorice și de aceea, în funcție de vremuri, dezvoltă cutare sau cutare. ordinea problemelor relative.la obiectul propus. Astfel, în timpul Renașterii, când poezia și arta în noua lor îmbrăcăminte au reacționat împotriva grosolanții medievale a populației, doctrina estetică a afirmat, înainte de toate, problemele de regularitate, simetrie, design, limbaj, stil, reconstruind disciplina formală pe modelul anticilor. Și când după trei secole această disciplină s-a transformat în pedanterie și a mortificat virtutea artistică a sentimentului și a fanteziei, iar toată Europa intelectualizată a devenit aridă poetic, romantismul a apărut ca reacție, care a încercat o întoarcere la Renaștere; Estetica corespunzătoare s-a hrănit din problemele fanteziei, gustului, entuziasmului, s-a rupt de genuri și reguli și a studiat valoarea inspirației și a execuției spontane. Dar acum, după un secol și jumătate de romantism, nu ar fi cazul ca Estetica să dea un impuls mai mare doctrinei caracterului cosmic sau integral al adevărului artistic, purificării pe care aceasta o cere tendințelor particulare și imediatului? forme de sentiment si de pasiune? Vedem, de fapt, că în Franța și în alte părți se discută în continuare necesitatea unei „întoarceri la vechi”, la preceptele lui Boileau și la literatura domniei lui Ludovic cel Mare, o discuție frivolă, pentru că o asemenea întoarcere. nu este posibil, desigur

Nu a fost posibil ca Renașterea să se întoarcă în Antichitate și nici ca romantismul să se întoarcă în Evul Mediu. Mi se pare, de altfel, că acești predicatori ai clasicismului sunt tentați de literatura pasionată mult mai mult decât adversarii pe care îi luptă, care sunt adesea suflete simple și, ca atare, ușor de corectat și transformat în artiști de tip clasic. Deci cererea, considerată în general, este legitimă, deoarece răspunde circumstanțelor istorice actuale.

După o observaţie făcută de mai multe ori, literatura modernă din ultimele cinci secole are, în înfăţişarea ei generală, aerul unei mari mărturisiri, opera sa capitală fiind, deci, Confesiunile filosofului genevan. Acest caracter de mărturisire acuză abundența în literatură de teme personale, particulare, practice, autobiografice, de ceea ce am numit anterior relief, pentru a o deosebi de expresie. Acest personaj arată, de asemenea, o slăbiciune corelativă în relația dintre adevărul integral și slăbiciunea sau absența a ceea ce se numește de obicei stil. Au existat, de asemenea, multe dispute cu privire la motivele pentru care femeile participă din ce în ce mai mult la literatură. Și deși un autor german de Poetică, Borinski, susține că societatea modernă, atentă la luptele cotidiene ale afacerilor și politicii, deleagă funcții poetice, întrucât societățile antice le delegau deja druizilor și profeteselor, eu cred că motivul fundamental al acestui fapt. trebuie căutată în caracterul de confesiune pe care l-a adoptat literatura modernă. De aceea, ușile s-au deschis larg femeilor, ființe extrem de emoționale și practice care, așa cum de obicei citesc cărți de poezie ghicind printre rânduri tot ce se potrivește cu propriile lor averi și nenorociri sentimentale personale, sunt mereu foarte în largul lor când sunt invitate. să-și reverse sufletul, fără să le dea un gram de lipsă de stil, pentru ceea ce s-a spus deja atât de subtil; "Le style ce ti'est pas la femme." Femeile au luat natură în literatura contemporană pentru că bărbații au devenit puțin efeminați din punct de vedere estetic. Semnul feminității este

lipsa de modestie care le permite să-și ducă propriile mizerii în aer liber și acea frenezie a sincerității care pentru că este frenezie nu este sinceritate, ci mai degrabă o ficțiune foarte iscusită care caută să dobândească încredere cu cinism, Rousseau însuși oferind un exemplu magnific de acest. Și, așa cum bolnavii, cei grav bolnavi, folosesc cu ușurință remedii care, în loc să le atenueze, le agravează boala, tot așa de-a lungul secolului al XIX-lea, și de asemenea în zilele noastre, s-au făcut multiple încercări de a restabili forma și stilul, impasibilitatea , demnitatea, seninătatea artei, frumusețea pură. Aceste lucruri, căutate de dragul lor, au dat măsura deficienței care s-a observat și pe care au încercat zadarnic să o remedieze. Mai virilă a fost a doua încercare de a depăși romantismul prin verism și realism, cerând ajutorul științelor naturii și a dispoziției spirituale pe care acestea o trezesc. Dar exagerarea în relieful acordată particularului și ansamblului incidentelor nu s-a atenuat, ci mai degrabă a înflorit odată cu acele școli, romantice prin derivarea și caracterul lor. Alte manifestări literare cunoscute suferă de aceeași exagerare: de la scrierea artistică, pe care în Franța au formulat și reprezentat-o în mod deosebit Concourts, până la eforturile spasmodice ale Pascoli-ului nostru de a da în mod realist impresii imediate și care îl fac, într-un anumit sens, precursor al futurismului și al muzicii zvonurilor.

Natura bolii de care suferă marele corp al literaturii moderne a fost remarcată cu ușurință, nu de criticii de mâna a doua, ci de cei mai mari și mai înalți artiști ai Europei. Cu aproape aceleași cuvinte, fără nicio legătură între ele, Goethe și Leopardi au ghicit și au

explicat contrastul dintre antici și moderni. Prima, spunea poetul german, „reprezenta existența, iar noi efectul; ei pictau teribilul, noi pictam îngrozitor; ei plăcut, noi plăcut...; din care toată exagerarea, tot manierismul, tot falsul. grație, toată timiditatea, pentru că atunci când lucrezi la efect, și numai la efect-

Leopardi a lăudat simplitatea și naturalețea strămoșilor, ale căror calități „nu mergeau, precum modernii, după minunea lucrurilor, demonstrând în mod evident studiul scriitorului că El nu vorbește sau nu descrie lucrul așa cum ni-l prezintă natura, ci mai degrabă folosind, notând împrejurările, descompunerea și prelungirea descrierii pentru a căuta efectul, ceva care dezvăluie scopul, distruge ușurința și neglijența firească, manifestă artificiul și afectarea și „Introduce în poezie noutatea de a vorbi despre poet. mai mult decât despre chestia asta". Deci „impresia de poezie sau de artă frumoasă" a anticilor „era infinită, iar cea a modernilor limitată." Goethe s-a lăudat că a inventat un cuvânt bun pentru a insulta romanticii: poezia lazaret, care s-a opus poeziei irteice, care nu este numai cea care cântă cântece de război, dar și cea care „aprinde omul cu curaj pentru a susține bătăliile vieții". Dacă Oscar Wilde a protestat împotriva adjectivului morbid aplicat substantivului artă, calitatea de protestant validează oportunitatea adjectivului.

Caracterul general al unei literaturi sau al unei arte nu poate fi luat direct, cel puțin ca o judecată, asupra operelor de poezie produse de acea artă sau de acea literatură, întrucât nu desemnează nimic propriu-zis artistic sau propriu-zis estetic, ci mai degrabă un lucru practic. tendinţă care acţionează în ceea ce nu este propriu-zis artistic în literatură: în subiectul său şi uneori în defectele sale. Ar fi de prisos să remarcăm că artiștii de geniu, poeții de venă, marile lucrări și marile pagini, adică tot ceea ce contează cu adevărat pentru istoria poeziei, nu sunt supuși bolii sau tendinței generale. Marii poeți și artiști converg în sfera luminoasă a fiecărei țări și a fiecărei epoci și sunt cetățeni și se simt frați între ei, fie că aparțin secolului al VII-lea î.Hr., fie secolului XX după Hristos, fie că poartă peplum grecesc. , dubletul florentin, jerkinul englezesc sau inul alb al orientalilor; Toți sunt clasici, în mine-

cel mai bun sens al cuvântului, care este, după părerea mea, fuziunea dintre primitiv și cultivat, dintre inspirație și școală. De asemenea, ar fi greșit să credem că determinarea curentelor de gândire, simțire și cultură ale unei epoci dăunează studiului poeziei, deoarece, în primul rând, este necesar să se dea formă concretă și efectivă criteriului care desparte și îndepărtează adevărații artiști ai semiartiştilor și ai profesioniştilor și, în al doilea rând, ajută la cunoașterea marilor artiști, realizând dificultățile pe care le-au depășit și victoriile pe care le-au obținut asupra materialului greu lucrat și pe care l-au ridicat la conținut de artă și , Pe scurt –

pentru că marii artiști au și latura lor slabă – ne ajută să le cunoaștem defectele. Determinarea tendinței dominante sau a caracterului general servește și ca avertisment pentru artiști, punându-i în gardă față de adversarul pe care îl întâlnesc în aceleași condiții în care își propun să-l creeze și față de care critica nu poate decât să le dea acest avertisment general. Dar acest avertisment poate determina, de asemenea, să nu-i țină seama pe cei care înainte sau mai târziu au descris sau descriu dispoziția psihică despre care am vorbit ca fiind exclusivă unui popor sau unei rase și care a trecut la alte popoare din cauza contagiunii epidemice. Ei bine, dacă este adevărat că expresia imediată, violentă și tocită este cea mai frecventă în rândul popoarelor germanice, care au avut mai puțină dispoziție de rafinament decât alte popoare, o astfel de exprimare este, în realitate, o dispoziție generic umană, care apare în toate. timpuri si locuri. Din punct de vedere istoric, această expresie, într-o formă intensă, sau ca fenomen de masă, s-a manifestat în toată Europa, de la sfârșitul secolului al VIII-lea încoace, pentru că a răspuns la condițiile filozofice, religioase și morale actuale și comune. Și întrucât am avertizat deja că această tendință este literară doar indirect, pentru că este direct și primitiv de origine filozofico-religios-morală, este o prostie să încerci să te vindeci de ea cu rețete din estetica formalistă, parcă ar depinde de tehnică. sau ignoranta retorica. Am spus deja cum toate încercările de a-l îmbunătăți și de a-l șterge au eșuat. The

boala BENEDETTO CKOCE va scădea și va dispărea atunci când în sufletul european va reamerge o nouă credință care adună în sfârșit rodul atâtor suferințe susținute, atâta oboseală exercitată, atâta sânge vărsat; Ea va scădea și va dispărea, așa cum a decăzut și a cucerit la anumiți artiști, ca urmare a dezvoltării sănătoase a caracterului lor filozofico-etic-religios, a personalității lor, fundament al artei ca și al oricăror alte lucruri. Și dacă nu scade, ci mai degrabă crește și se complică de noi afecțiuni în viitorul apropiat, va fi pentru că societatea umană, atât de muncită și atât de suferință, are nevoie de o încercare și mai dură. Cu toate acestea, adevărații artiști vor atinge întotdeauna adevărul integral și clasicismul în formă, deoarece în secolul al XIX-lea au știut să se elibereze de morbiditatea care îi înconjura cu artiștii care cinstesc literatura modernă: Goethe, Bóscolo, Manzoni, Leopardi, Tolstoï, Maupassant . , Ibsen, Carducci.

d

Este N

P

A

GHEAŢĂ

ï

IRONIE, SATIRĂ ȘI POEZIE

Când mintea s-a familiarizat cu conceptul că arțarul este formă, adică conținut ca o formă expresivă - un concept care în timpurile moderne a

trecut în sânge și foc - nu putem reține un anumit sentiment de mirare dacă asistăm din nou la încercări ale vechilor critici și esteticieni care se străduiesc să facă distincția între chestiunile artistice și cele neartistice, între sentimentele poetice și sentimentele nepoetice sau nepoeticizabile. Frecvent, asemenea scriitorilor de artă dramatică, ajung la afirmații extravagante; de exemplu, să afirmăm că personajele din tragedie trebuie să fie întotdeauna monarhi, prinți, domni sau, cel puțin, înalți demnitari ai statului și că romanii și grecii erau poeti, dar nu și vizigoții sau lombarzii, barbarii și cel modern. După ce am zâmbit la asemenea extravaganțe și am respins asumarea teoretică a acelor distincții între sentimente și sentimente, avem obligația de a înțelege – așa cum face istoricul poeziei – ce cerințe artistice determinate istoric operează la baza primei sau – ca filosoful trebuie să facă – ce cerințe tehnice se ascund în măruntaiele acestuia din urmă.

Ne oprim asupra celor din urmă, care sunt cele care ne preocupă acum, trebuie să adăugăm acestor distincții greșite o cerere justă, un motiv al adevărului: nevoia de a discerne poezia pură și arta pură a poeziei și

artă aparentă și extrinsecă, admițând, mai mult sau mai puțin clar, că forma expresivă este acum pură și liberă, și numai ea însăși, deși ne servește în scopuri tehnice și practice.

Cu alte cuvinte: investigarea distincției dintre materiile sau părțile de realitate care sunt poetice și cele care nu sunt, chiar dacă formulate absurd, echivalează cu distincția legitimă, nu între materie și materie, ci între forme spirituale; iar în acest caz, între expresia care este simțire pură sau intuiție pură – poezia –, expresia care este un semn al gândirii – proza – și expresia care este un instrument al emoțiilor în mișcare sau al acțiunii – oratorie. Distincţia, pentru cel care studiază arta (1), atât de fundamentală încât, deși numai în treacăt, şi rareori intenţionat, ea a fost formulată şi sistematizată teoretic se regăseşte în judecăţile comune atunci când se afirmă că o asemenea compunere este elocventă, dar nu. poetică și alta este prozaică sau didactică. Aceste modalități de a judeca sunt folosite în mod obișnuit, nu numai pentru poezie, ci și pentru celelalte arte, când vorbim, de exemplu, de picturi cu adevărat picturale, prozaice, narative, oratorice, edificatoare, incitante sau de sculpturi și arhitecturi prozaice și poetice.

Este indicat să facem din ce în ce mai conștient, viguros și metodic folosirea acestei definiții, fără de care (pentru a rămâne la critica și istoria poeziei și pentru a nu aduna exemple de origini diferite) nu ne este posibil să înțelegem natura. și istoria atâtor opere care se numesc (în sensul grecesc, menandrus, roman, renascentist italian și francez al Epocii de Aur) comedie și multe altele care se numesc romane în secolul al XIX-lea (romane psihologice, sociale etc.) , care aparțin substanțial istoriei prozei, reflecției și gândirii, și că sunt judecate ca atare, deși invadează domeniul artei. Nici nu ne este

posibil să înțelegem așa-numita lirică – de exemplu, lirica clasică franceză – care nu este lirică, care este

(1) Vezi Conversazioni critiche ale mele, 1, 56-63.

mai degrabă reversul liricii, și care aparține istoriei elocvenței, un loc în care nu poate fi înțeles și apreciat decât în propriul caracter și în limitele sale. Dar ar fi potrivit, după părerea mea, să ne adâncim mai bine în caracterul oratoriei, care se leagă în general de imaginea zguduirii sau aprinderii solemne a spiritului în lucrări de înaltă politică și morală, dar care este, de fapt, mai larg decât pretind ei.aceste forme aparente şi că se extind asupra tuturor compoziţiilor sau mai degrabă a tuturor acţiunilor care dispun la anumite stări sufleteşti, de afecţiune şi dezafecţiune, de afecţiune parţială sau dezafecţiune parţială, de apreciere sau dispreţ.

De fapt, toți cei care sunt dotați cu simțul poeziei nu îndrăznesc să numească multe opere de poezie care obțin de obicei efectul pe care și-l doresc, numindu-le, în schimb, amuzante, drăguțe, ascuțite, cântabile, ironice etc. Cu siguranță nu și-ar dori ca ei să înceteze să existe; Îi doresc, îi caută, se bucură de tratamentul și familiaritatea lor; Dar dacă le-ar spune poezie, dacă le-ar auzi numit așa, li s-ar părea că profanează sau consimt să profaneze acest nume, care este rezervat pentru ceva mai intim, mai auster, mai sănătos și mai religios. Iubitul nu tolerează ca nimeni să-și bată joc de dragostea lui, iar poezia este dragoste de viață în contemplare, iubire fericită și melancolică, sublimă și tristă, încrezătoare și disperată, așa cum este întotdeauna iubirea.Dar celelalte afecțiuni care nu sunt dragoste pentru viata, dar de excludere, de reducere sau de valorizare a oricarei forme de viata cu avantajul altuia, poarta in sine marca actiunii practice, dand nastere oratoriei, intelegand-o in sensul larg in care am definit-o aici.

Asemenea oratoriei, ca orice oratorie, aceste afecte implică ceva mai mult decât simpla poezie: implică critică sau reflecție care devine acțiune asupra sinelui sau asupra afecțiunilor celorlalți. Poetul, ca om, este adevărat că reflectă, critică, satirizează, batjocorește , ironizează, își acoperă gândirea; dar ca poet depășește aceste poziții spirituale, contopindu-le cu toate celelalte în viziunea totală a realității, care este întotdeauna serioasă ca atare realitate, care

BENEDETTO CROCE nu poate fi devalorizat sau ridiculizat, pentru că nu are în față altă realitate care să o înlocuiască și să i se opună. Poezia este omnilaterală, poliformă și oratorică, uniformă și unilaterală. Motiv pentru care mulți esteticieni ai perioadei romantice, dorind să aducă în poezie curentele pesimiste, pe atunci destul de puternice, fără a-i distruge poeticitatea, au fost nevoiți să se refugieze într-o anumită ironie sublimă, sau într-un anume umorism profund, care era un neoratoric. lucru. , nu exclusiv, nu unilateral, ci râs și plâns în același timp și, pe scurt, o viață nu practică, ci poetică.

Recomandând elaborarea metodică și folosirea critică a acestei distincții fundamentale, datorită căreia discernăm și deosebim, între diversele atitudini spirituale, atitudinea poetică autentică, ar fi de prisos să avertizăm că trebuie să fim foarte atenți să nu o concretizăm, ca s-a făcut la un moment dat. , identificându-l cu altele de vorbire ritmică sau de vorbire metrică, de propoziție liberă și propoziție legată, de metri și strofe prozaice și de metri și strofe poetice, sau cu comedia și tragedia, satira și lirica, romanul și poezia. , etc. Ceea ce ne-ar conduce să transferăm distincția de la interior la exterior, acesta din urmă dispărând în termen opus, cu prețul confundării poeticului cu nepoeticul și invers. A cărui tendință este mai degrabă o înclinație spre ușor, pentru că distincțiile purtate îndelung și astfel tratate costă puțină muncă gândirii, fără a necesita o critică excesivă, fără a se putea scuti vreodată de nevoia de a pătrunde în individualitatea lui. act, unde numai Se acordă separarea diferitelor atitudini spirituale și poezie de non-poezie. Sub ținuta prozei, a comediei, a romanului, versurile adevărate și emoționante pot bate; sub cele de vers, tragedie, poem, nimic mai mult decât reflecție și oratorie.

În vremurile așa-zise ale decadenței estetice, abundă formele prozaice și oratorice luate drept poetice; flore-ființa, chiar și în cele mai variate nuanțe, gluma, bizarul, batjocura, parodia și caricatura, așa cum o mărturisește secolul al XVIII-lea în Italia, atât de bogat în poezii hetoico-comice și

de parodii, de versuri burlesce și proză și a căror lirică de dragoste devine o operă de șmecherie, joc și distracție, pregătind Arcadia. Și în această ultimă epocă literară, care nu are, să spunem adevărul, un puternic simț poetic și un fin gust artistic, există o mare producție de artă ironică, care capătă un aer de profunzime, iar când nu lasă. ea însăși inspirată de aceste curente pare goală, devenind, cel mult, un simplu joc, greu și rece uneori. Deci cercetarea care se recomandă, în afară de valoarea sa critică universală, are o altă valoare sincronă și actuală. Într-o bună parte a literaturii contemporane, care cu o schelă neînfrânată și capricioasă vrea să ne facă să înțelegem că este fiica unui sentiment impetuos și că este nestăpânită prin forța imboldului și originalității, care o obligă să izbucnească în forme neobișnuite. de exprimare, se remarcă răceala ironică și oratorică, trolișul și, în același timp, răutatea care, percepând sau bănuind că nu va fi crezut, ia totul ca o batjocură. Cu asta este la fel de imposibil să faci poezie precum este să faci dulciuri cu sare și piper.

π

EN ÎN PREPARAREA GRADĂRII LUCRĂRILOR DE ARTĂ

Solicitarea de a menține ideea de poezie pe tron se traduce prin dorința legitimă care trebuie căutată în fundul problemei absurde și constant reînnoite a unei gradații la scară a operelor de artă.

Absurd, pentru că este evident că două opere de artă sau poezie sunt două lumi, complete în sine, care nu suferă comparație sau măsurare; Sunt două calități care nu pot fi reduse la cantitate sub nicio formă. S-ar putea spune că o operă este mică sau mare în funcție de semnele ei fizice, de spațiul sau timpul — fapt deosebit — pe care îl ocupă fiecare dintre ele și astfel spunem că un sonet este mic în raport cu o tragedie, o miniatură. în raport cu o frescă, un corbel în raport cu o biserică. Dar în acest caz acționăm în detrimentul imaginației sau al rețintivității cu privire la exterior și practic, la non-poetic. S-ar putea vorbi, într-un alt sens, de lucrări mai puțin complexe și de lucrări mai complexe, conform stărilor de dezvoltare spirituală ale Umanității și ale individului; dar în acest caz sunt metafore cantitative pentru a desemna diferențe calitative și calități intelectuale și morale, dar nu și artistice.

Chiar și atunci când cineva are un concept greșit de artă și îl confundă în cadrul sistemului și clasificării științelor naturale, așa cum i se întâmplă lui Taine, este imposibil să evaluezi operele de artă, deoarece este, de fapt, arbitrar să afirmi că acele opere de artă. artă care se referă la gen

homo o al genus vivos sunt superioare celor care se referă la homo europaeus, angelicas sau gálHcus. Mica carte a lui Taine De l'idéal dans l'art ar trebui citită atunci când vrem să cunoaştem de aproape acest punco de visca. Nu ne apropiem de a înțelege de ce genul are mai multă valoare decât ipedes sau spea este că individuum omnimode determtnatum.

Pe de altă parte, gradația, determinarea cantitativă, nu atinge scopul propus de a distinge valorile operelor și de a constitui ordine de demnitate, deoarece, chiar și cu acest gen de logică, scara numerică permite inserarea, în măsura infinitului. , a fracțiilor, între număr și număr întreg; astfel încât, acolo unde se crede că se diferențiază, stabilind linii de demarcație, ceea ce se face este să se pună un continuu indi-fe reneabil.

Abandonând problema absurdă și revenind la motivul legitim, aceasta este satisfăcută atunci când problema este formulată cu o distincție între operele care se numesc poezie, opere de poezie adevărată și propriu-zisă, și acelea care au înfățișarea și denumirea unor asemenea, dar ei nu sunt.

Ce sunt, atunci? Ele sunt, înainte de toate, lucrările pe care le-am recunoscut ca fiind intrinsec prozaice sau didactice; Sunt lucrările numite mișcătoare sau incitante, care sunt reliefuri și nu expresii pure; Ele sunt, pe scurt, operele pe care le numim imitație, pentru că, în poezie, ca și în filosofie, „când regii construiesc, cataârii nu stau leneși”; și la fel cum fiecare lucrare științifică originală este urmată de expozanți, diseminatori, compilatori și eclectici. , astfel fiecare operă poetică adevărată este urmată de scriitori și meșteri care o repetă, o contaminează îmbinând-o cu altele, o variază superficial și se pretind noi poeți, când sunt cei vechi, diminuați,

alterați și neînlocuiți.Aceste lucrări. , sau altele asemănătoare acestora, sunt cele pe care trebuie să le distingem de primele, clasificându-le drept lucrări de ordinul doi, al treilea sau al patrulea, judecându-le, uneori, ca interesante, decente și bine făcute, dar nu la fel de strălucitoare sau ideal. , nici frumos, nici senin, nici viu, nici original. Nu este vorba despre diferente.

randamente cantitative, dar calitative; Acestea nu sunt opere poetice de scara a doua, ci mai degrabă opere non-poetice.

Aderând cu tărie la acest criteriu, se va stinge acea dorință legitimă de claritate și distincție, care nu este ștearsă, ci deturnată în încercările de a clasifica cantitativ eterogenul. Și poate vom reuși să liniștim în același timp și un alt sentiment nu atât de legitim, care este frica de a ne pierde în nenumărați, o frică fantastică, ca toate fricile, și care în acest caz îi lipsește suportul fantastic al faptului. că operele de artă sunt nenumărate. Istoria produce din când în când, și cu intervale lungi, lucrări de poezie pură și lucrări de gândire pură; Horul zbuciumat care le inconjoara este compus din voci de alta natura si ecouri mai mult sau mai putin slabe si confuze.

BUNĂ

DISCIPLINA SI SPONTANEITATE

O plângere care a fost exprimată de mai multe ori și care se aude din nou frecvent, se bazează pe contrastul dintre simțul rafinat al formei, tipic scriitorilor epocii care se încheie în Italia cu Renașterea și în Franța cu secolul lui Ludovic. obiectele meșterilor din alte epoci și mica substanță, ascunsă printre beteala aparențelor, care există în producțiile industriei moderne.

Îmi voi aminti, pentru că este primul lucru care îmi vine în minte, ceea ce Sainte Beuve a spus în eseul său despre La Bruyère și Taine în eseul său despre Racine, Acesta din urmă, notând lucrarea rafinată pe care Racine a pus-o în proza sa, scrie: „ Noar autres, aujour-d'hui, barbares écrivains de la decadence, nous avons peine à comprendre ces scrupules."

Tendința diferită, în contrast cu modul vechi, în ceea ce răspunde la adevărul istoric este legată de personajul deja studiat; în virtutea căreia literatura modernă folosește mai mult efuziune decât expresie. În zbuciumul afecțiunii alunecă uneori cuvântul potrivit, cuvântul unic, cuvântul qui soit la bonne, așa cum tocmai cerea La Bruyère; dar ceea ce este comun este că, pentru

atinge mai bine obiectivele de alinare! Folosește sinonime, cuvinte mai mult sau mai puțin nepotrivite, fraze, clișee și chiar și cea mai banală și năzuială retorică.

Pe de altă parte, nu ne putem aminti de periodismul, că este o formă de oratorie scrisă. A éi parece referirse Sainte Beuve când scrieți: „În atâtea forme drăguțe, vii sau solemne, mergeți până la capăt: nevoia de a umple foi de impresii, de a împinge la coloană sau la volum fără a pretinde, este acolo. este o dezvoltare disproporționată a detaliului pe care îl prindem, brodăm, amplificăm și perfecționăm pe parcurs, neștiind dacă o astfel de oportunitate va apărea din nou. Nu pot spune câte rezultate, după părerea mea. , - doar printre cele mai mari talente, în cele mai frumoase poezii, în cele mai frumoase pagini de proză – o, multă pricepere, ușurință, dexteritate, muncă învățată, dacă auzim, dar nici nu știu ceva ce cititorul obișnuit să nu deosebească de restul. , pe care omul de gust însuși îl poate lăsa să treacă în cantitate, dacă nu este atent - simulacul și falsul aparență de talent, acest qidon îl numește CHIQUÉ în pictură și care este opera unui deget mare încă iscusit chiar dacă spiritul rămâne absent. ”.

Desigur, trebuie să fim atenți la prejudecățile scolastice și la aforismul pe care vechii l-au definit laudatio temp-poris acti, fără a uita că lupta dintre cuvântul propriu și cel impropriu, între pasiune și chibzuire, între cercetarea dificilă a frumosului etern. iar înclinația umană care ne conduce spre ceea ce este ușor, spre ceea ce se realizează rapid, între muncă și timp liber, tensiune și relaxare, este pentru toate timpurile, pentru că este intrinsecă spiritului uman. De aceea au existat clasici în cele mai diverse timpuri și de aceea în toți clasicii există ceva neclasic. Pierre Corneille a cerut nebunie într-una dintre epistolele-dedicații care apar în fața uneia dintre comediile sale: „Nous pardonnons beaucoup des choses aux anciens; nous admirons quelquefois dans leurs écrits ce que nous ne souffririons pas dans les nôtres; nous faisons; des mystères de leurs imperfections et couvrons leurs fautes du nom de Ucenses poétiques.

Învățatul Scaliger a observat pete în toată latina; iar cei mai puţin învăţaţi decât el ar observa, la greci şi la însuşi Vergiliu, că ridică altare pe dispreţul celorlalţi. Prin urmare, vă las să vă gândiți dacă prezumția noastră nu ar fi ridicolă să pretindem că cenzura exactă nu ar putea afecta lucrările noastre, deoarece cele ale acestor mari genii ale antichității nu pot rezista unei examinări riguroase.

Un alt aspect derivă din contrastul pe care vrem să-l detaliem prea mult; De aceea voi cita observațiile lui De Sanctis asupra prozei de marmură a lui Leopardi, care ilustrează minunat subiectul. „Simți ceva mort, ceva oprit, încă, care nu se adaptează la nerăbdarea spiritului nostru modern, la viteza reținerii noastre. Clasicii noștri vor să demonstreze totul și să descrie totul, care este locul în care trebuie să înconjoare perioada. o propoziție blochează toate împrejurările sale accesorii. Expunerea prăbușită naște nerăbdare în intelectele moderne, făcute să vadă clar și rapid la simpla apariție a lucrurilor, mai ales în aceste vremuri ale telegrafului și aburului. În același mod în care

dialectele sunt Ele. mâncăm silabele, iar cu elipse și termeni trunchiați și înțeleși devin mai rapid și mai vii decât limba maternă, procedăm astăzi în limbi, căutând viteză și vigoare, ajungând imediat la concluzie, mâncând premisele. Este un progres în gândire care necesită același progres în exprimare; nu este nimic mai rău decât căutarea în limbaj a unor procese și forme străvechi, considerate inviolabile, care să închidă și să închidă gândirea. Astăzi, mulțumită mai ales libertății politice, se naște o proză mai liberă, mai elastică, în concordanță cu porii infiniti ai unei gândiri mai dezvoltate și cu baza ei în partea cea mai vie a limbii care se vorbește...”.

Adevărul este că arta prozei, născută din arta poeziei, a lăsat curând deoparte pecetea destinului său; de aici tendința de a trata mai corect sentimentul pur, pe măsură ce devine expresie, și nu gândire, ceea ce este critică. Astfel marii gânditori, clasici în felul lor,

Rareori au fost incluși în prozatorii clasici. Nici Kant, nici Hegel în Germania, nici Bruno și Vico în Italia, nici chiar Aristotel, nici, într-un anumit sens, Descartes, despre care citim în istoriile literaturii franceze că meritul său de scriitor „a peut-être été surfait ' deoarece "il a une phrase longue, enchevêtrée d'incidentes et de subordonnées, alourdie de relatifs, et des conjonctions, qui sent enfin le latin et le collège; il la manie avec insoudence; „la laisse s’étaler sous les poids de lapensae, sans coquetterie mondaine et sans inquiétude artistique” (Lanson). Cenzuri parțial corecte, dar care sunt mai frecvent iraționale și indiscrete, deoarece trebuie considerat că filosofii trebuie să știe să știe scrie despre filozofie, cu ce spirit, cu ce patos, cu ce accente, și insistență, și raționament, și sugestii, fără să dai doi bani pe părerea oamenilor din lume, care nu își trăiesc drama mentală. Poeți, artiști și stilistii, cand scriu proza, cad usor in minusuri, in lingusiri, in a da prea multa importanta si prea multa caldura incidentelor, asa cum a declarat ganditorul Tommaseo, care a declarat fara eufemisme ca vrea sa lucreze la proza ca poezia si sa lucreze mai mult despre periferia decât centrul.Într-un anumit sens, timpurile moderne au creat cu adevărat proza, proza prozaică, și nu proza poetică sau retorică.

Asta nu înseamnă că proza - care are întotdeauna un sector poetic de simțire și expresie lirică - nu trebuie să respecte ritmul și să ia căldura sau culoarea vieții și că disciplina, ars rhetorica, nu ar trebui să i se potrivească. cursusul și frâne și frâne pe care le cere toată munca umană. Această conciliere eficientă a contrariilor nu este o chestiune de chestiune istorică sau de observație, nici de distincție teoretică, ci mai degrabă o lipsă de ingeniozitate și gust. „II ya dans l'art”, a spus La Bruyère cu cuvinte pe care am plăcerea să le repet aici în concluzie, „un point de perfection comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime, a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en-àeçà ou au-delà, a le goût défectueux".

UN SINGUR VOLUM

Benedetto Croce s-a născut la Pescasseroli în 1866 și a murit la Napoli în 1952. Și-a dedicat primii ani studiului literaturii italiene și istoriei napolitane. Mai târziu și-a descoperit adevărata vocație când s-a adâncit în studiul filosofiei, scriind două dintre lucrările sale capitale în 1902: Filosofia Spiritului și Estetica. Acestea au fost urmate de alte lucrări nu mai puțin importante precum Logica, Filosofia practicii și Teoria istoriografiei. În 1903 a fondat revista La Crítica, unde a fost trecută în revistă istoria și literatura Italiei. A intervenit și în politică; A fost de două ori ministru, ultima în 1944 în „guvernul de eliberare antifascist". Acest SCURT DE ESTETICĂ este, în ciuda dimensiunii sale, una dintre cele mai bune lucrări ale sale. Este unanim considerată o introducere de succes în studiile estetice, accesibilă tuturor tipurilor de cititori.
https://neculaifantanaru.com
https://neculaifantanaru.com/en/